414/52

1
1952

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 1
ЯНВАРЬ
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. За дальнейший расцвет советского киноискусства! 3

И. Большаков. Советская кинематография в новом году 12

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

М. Папава. Автор сценария и тематический план . . . 21

Г. Александров. О некоторых вопросах кинодраматургии 27

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Н. Погодин, А. Тажибаев. Джамбул 37

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Р. Юренев. Сценарист, режиссер, фильм 89

М. Калатозов. Правда советского киноискусства в борьбе за мир 98

С. Эйзенштейн. Всегда вперед 107

И. Ростовцев. За творческую разработку вопросов истории советского кино 110

Б. Небылицкий. Киносъемки великих строек коммунизма 117

ЗА РУБЕЖОМ

С. Токаревич. Прогрессивные фильмы Италии 123

На обложке: Кадр из фильма «Сельский врач»

ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ СССР
ПО ДЕЛАМ ИЗОБРЕТЕНИЙ И ОТКРЫТИЙ

КЛАССИФИКАТОР

ВЫПУСК 1

ВОПРОСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ

МОСКВА
1965

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ СССР
ПО ДЕЛАМ ИЗОБРЕТЕНИЙ И ОТКРЫТИЙ

КЛАССИФИКАТОР

ВЫПУСК 1

ВОПРОСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

ЗА ДАЛЬНЕЙШИЙ РАСЦВЕТ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА!

Каждый год нашего движения по пути, предначертанному великими гениями человечества Лениным и Сталиным, приносит нашей Родине новые и новые успехи.

Год за годом уверенно идет вперед советский народ, осуществляя грандиозные планы коммунистического строительства.

Великие идеи Ленина и Сталина с каждым днем все глубже проникают в сознание широких масс трудящихся, освещая им путь борьбы и побед. Строительство коммунистического общества стало самым близким и родным делом всего советского народа. Идеи коммунизма, овладев миллионными массами, превратились в нашей стране в могучую материальную силу.

За истекший 1951 год наша страна сделала новый шаг по пути к коммунизму. Коммунизм для нас это уже не отдаленное будущее — он ежечасно строится вдохновенным трудом миллионов советских людей, входит в быт советского общества. С непоколебимым спокойствием и верой в будущее продолжает наш народ великую созидательную работу, и никакая сила в мире не может задержать его победного шествия к окончательному торжеству коммунизма.

Величайшим народным движением современности — движением за мир — отмечена международная жизнь за истекший год.

«В лагере социализма и демократии истекший год был годом дальнейшего роста и сплочения сил, развития экономики и культуры и повышения жизненного уровня трудящихся. Народы стран новой демократии, великий китайский народ, вырвавшие свою судьбу из рук империалистических поработителей, при братской помощи народов Советского Союза, радостно и уверенно строят новую, социалистическую жизнь.

В лагере империализма истекший год был годом нового обострения внутренних и внешних противоречий, дальнейшего углубления общего кризиса и ослабления капиталистической системы, подчинения всей экономики преступным целям подготовки войны и беспощадного наступления на жизненные интересы трудящихся» [1].

В величайшем соревновании двух систем — социалистической и капиталистической — 1951 год принес новые неоспоримые доказательства

[1] Доклад тов. Л. П. Берия о 34-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, 6 ноября 1951 г.

превосходства социализма. Для нашей страны это был год нового огромного размаха мирного строительства, год новых успехов в создании материально-технической базы коммунистического общества.

Несокрушимое единство воли и стремлений народов нашей страны, единство их материальных и моральных сил позволили нашему государству решать такие грандиозные задачи, о которых раньше не могли и мечтать самые смелые умы человечества.

Великие цели рождают великую творческую энергию.

Строительство Куйбышевской, Сталинградской, Каховской и Цимлянской электростанций, Волго-Донского, Главного Туркменского, Южно-Украинского и Северо-Крымского каналов — сооружения, которые наш народ справедливо назвал великими Сталинскими стройками коммунизма, не имеют себе равных в истории. Уже в текущем году будет закончено первое из этих сооружений — Волго-Донской водный путь, который соединит в единую гигантскую водную систему все моря европейской части нашей страны.

Каждый шаг нашей страны вперед к коммунизму сопровождается выдающимися успехами в развитии советской культуры. Подлинный расцвет переживают наша наука, наши литература и искусство — самые передовые, самые идейные в мире, знаменующие новую, высшую ступень в развитии духовной жизни человечества.

Партия большевиков проявляет неустанную заботу о создании изобилия духовной культуры как одной из главных задач и необходимых условий победоносного строительства коммунистического общества. Исторические решения партии по идеологическим вопросам, гениальное произведение товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» открыли замечательные перспективы развития науки, литературы и искусства, вдохновили деятелей советской культуры на новые творческие достижения.

1951 год был ознаменован появлением ряда высокохудожественных произведений искусства и литературы, правдиво, на основе метода социалистического реализма отображающих яркую и полнокровную жизнь советского народа, огромный размах и перспективы его созидательной деятельности, высокие моральные качества советских людей, их жизнь, их борьбу за дальнейший рост могущества нашей Родины, за мир и дружбу между народами, за счастье людей во всем мире.

Лучшие художественные произведения 1951 года убедительно свидетельствуют, что чем глубже проникает в работу художников коммунистическая идейность, тем значительнее успехи их творчества. Коммунизм вдохновляет наших художников к высокому идейному творчеству.

Жизнь нашего советского общества в ее революционном развитии, мирный созидательный труд людей Сталинской эпохи — главная тема советской литературы и искусства.

Этой главной теме посвящены лучшие кинопроизведения прошлого года: «Донецкие шахтеры» (сценарий В. Алексеева и Б. Горбатова, режиссер Л. Луков), «Кавалер Золотой Звезды» (по одноименному роману С. Бабаевского, сценарий Б. Чирскова, режиссер Ю. Райзман).

Мы увидели в этих фильмах зримые черты коммунизма. Образы новых советских людей, вдохновенно претворяющих в жизнь величественные идеи коммунизма, прочно вошли в сознание миллионов советских и зарубежных зрителей.

Художественная сила этих произведений заключается в том, что авторы убедительно показали главную черту всей жизни советских

людей — патриотический подъем, пафос созидания коммунизма. Авторы воссоздали образы строителей коммунизма в главном — в труде, показали сложность, масштабы и перспективы их труда.

Вот почему таким огромным и заслуженным успехом были отмечены эти фильмы на VI Международном кинофестивале в Чехословакии. Присуждение фильму «Кавалер Золотой Звезды» «Большой премии», фильму «Донецкие шахтеры» — «Премии труда» свидетельствует о единодушном признании превосходства советского киноискусства, о его возрастающей международной роли, как самого передового киноискусства во всем мире.

С каждым годом растет влияние советского кино на прогрессивную кинематографию зарубежных стран. Наши фильмы говорят всему миру о созидательном труде советских людей, верно служат великому делу мира.

К значительным достижениям советского киноискусства за 1951 год следует отнести и фильм И. Савченко об одном из крупнейших революционеров-демократов прошлого века, великом народном поэте Тарасе Шевченко. Продолжая и развивая лучшие традиции историко-биографических фильмов («Мичурин», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Тарас Шевченко» и других), мастера советского кино в 1951 году начали работу над созданием новых фильмов о выдающихся представителях нашего народа.

Документальная кинематография закончила в 1951 году серию цветных фильмов о союзных и автономных республиках — фильмов, ярко раскрывающих многогранную жизнь и созидательный труд народов великого Советского Союза.

Наряду с несомненными успехами нашего киноискусства в 1951 году имели место и серьезные ошибки и неудачи. Они объясняются прежде всего забвением некоторыми работниками кино указаний, имевшихся в постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь».

В постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» резко осуждалось всякое проявление беззаботности в отношении идейно-политического содержания и художественных качеств фильма, подчеркивалось, что в незнании предмета, в легкомысленном отношении сценаристов и режиссеров к своему делу заключается одна из главных причин выпуска негодных фильмов.

«Некоторые работники искусств, — говорилось в постановлении, — живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства».

В постановлениях ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства неоднократно указывалось, что для того, чтобы правдиво отображать действительность, работники советского кино должны глубоко изучать жизнь в ее революционном развитии, тщательно овладевать знанием предмета, терпеливо и настойчиво совершенствовать мастерство, повышать требовательность и взыскательность к творческому труду, быть нетерпимыми к недостаткам и ошибкам.

Именно снижением чувства ответственности и требовательности к своему творческому труду и можно объяснить выпуск на экраны в прошлом году слабого, ремесленного фильма «Спортивная честь» (сценарий Н. Эрдмана и М. Вольпина, режиссер В. Петров) и псевдонаучной картины «Человек идет по следу» (сценарий М. Витухновского, режиссер Б. Долин).

«Правда» в статье «Слабый фильм о спорте» (13 июня 1951 г.) справедливо писала, что фильм «Спортивная честь» сделан по устаревшим рецептам, давно уже отброшенным самой жизнью:

«Вместо того чтобы отобрать для фильма наиболее значительное, типичное, что характеризует облик советского спортсмена, и на этом материале строить сюжет, сценаристы взяли банальную схему драматического конфликта, основанную на мелочных, случайных недоразумениях между действующими лицами».

Авторы фильма не учли ни возросших требований зрителя, ни высоких задач советского киноискусства. Они подошли к своей творческой работе без знания предмета, без любви к нему. В результате советский спорт оказался изображенным в кривом зеркале, а образы советских спортсменов, советских людей грубо искажены.

Неуважением постановщиков к зрителю, непониманием задач, стоящих перед научной кинематографией, объясняются серьезные ошибки фильма «Человек идет по следу». Авторы этого фильма не проявили ни достаточной требовательности, ни трудолюбия, отнеслись к своей задаче легкомысленно и безответственно.

Характеризуя фильм «Человек идет по следу» как фильм псевдонаучный, не отвечающий задачам научной пропаганды, «Правда» писала:

«Авторы фильма не воспользовались большим положительным опытом, который уже накоплен мастерами советской научно-популярной кинематографии. В этом фильме нет раскрытия художественными средствами процесса научного познания. Вместо популяризации достижений советской биологической науки фильм воскрешает примитивный описательно-натуралистический подход к явлениям природы».

Фильм, как известно, не раскрыл ни поэтической красоты родной природы, ни поэзии творческого труда советского человека. Авторы фильма подчинили пропаганду достижений биологической науки надуманным, фальшивым инсценировкам и развлекательным трюкам.

Редакционная статья в «Правде» чрезвычайно остро поставила вопрос о повышении научно-художественного качества фильмов, пропагандирующих научные знания, заострила также внимание на проблемах мастерства: «В научной кинематографии не могут быть терпимы вульгаризация науки и небрежное отношение к творчеству».

Справедливая критика «Правдой» фильма «Человек идет по следу» имеет прямое отношение ко многим произведениям документального кино.

Перед работниками документального кино очень серьезно стоит вопрос о повышении политического, идейно-художественного качества фильмов, документально повествующих о нашей действительности.

Советское киноискусство развивалось и развивается в борьбе против чуждых народу влияний. Наша партия неустанно и заботливо помогает мастерам кино успешно решать идейно-воспитательные задачи, стоящие перед советским искусством. Указывая на серьезные идейные и художественные ошибки в творчестве отдельных наших писателей и художников, «Правда» с особой силой подчеркивает необходимость борьбы за высокую идейность и художественное мастерство, призывает наших художников требовательно и взыскательно относиться к своему творчеству, сознавать свою ответственность перед народом, перед государством, перед партией.

В 1951 году были случаи, когда в свет выходили произведения сырые, недоработанные, авторы которых ошибочно считали, будто выбор

актуальной темы делает необязательной заботу о художественной форме. Даже в лучших фильмах прошлого года имеются существенные недостатки в разработке сюжета, развитии образов, стиле, языке.

Наша печать и зрители справедливо отмечали неудачу образа инженера-конструктора Трофименко в фильме «Донецкие шахтеры». Рядом с такими полнокровными образами, как Степан Недоля, Сидор Горовой, секретарь обкома Кравцов, — инженер Трофименко оказался чрезвычайно бедным по своему духовному содержанию, в своих поступках, действиях, эмоциях. Зритель сразу увидел и ощутил в этом образе фальшь.

Во многом обеднил своих героев режиссер С. Герасимов в фильме «Сельский врач», ограничив их сферу действия чрезвычайно узкими профессиональными интересами. Искусственное ограничение событий фильма рамками сельской больницы привело авторов фильма к снижению его идейно-художественного уровня.

Можно было бы привести немало и других примеров, которые говорят о том, что нашим сценаристам, режиссерам, актерам необходимо еще больше повысить требовательность к себе, поднять уровень своего художественного мастерства, ибо вкусы нашего зрителя неизмеримо выросли.

Крупным и серьезным недостатком в жизни нашего киноискусства за прошлый год является отставание кинодраматургии от общего развития киноискусства.

Отставание кинодраматургии является сейчас главным тормозом дальнейшего подъема советского киноискусства.

Огромный успех таких фильмов, как «Падение Берлина» (сценарий П. Павленко и М. Чиаурели), «Кубанские казаки» (сценарий Н. Погодина), «Кавалер Золотой Звезды» (сценарий Б. Чирскова по одноименному роману С. Бабаевского), в значительной степени объясняется высоким идейно-художественным качеством сценариев, по которым эти фильмы были поставлены. И наоборот, идейно-художественные пороки таких фильмов, как «Спортивная честь» и «Человек идет по следу», в значительной степени были предопределены поверхностными, пустыми сценариями, лишенными жизненной правды и художественной убедительности.

Серьезные недостатки сценариев «Виссарион Белинский» (авторы Ю. Герман, Г. Козинцев, Е. Серебровская) и «Пржевальский» (авторы А. Спешнев и А. Швейцер), как известно, вызвали неоднократные и существенные их переделки уже в процессе производства фильмов.

Ликвидация отставания кинодраматургии, создание необходимого количества разнообразных по жанру, высокоидейных и художественно полноценных сценариев, отображающих яркую и богатую жизнь советского народа, — одна из первоочередных задач, стоящих перед нашей кинематографией.

«Достижения советского киноискусства, — писала «Правда» в передовой статье «Повышать уровень советского киноискусства!» (4 сентября 1951 г.), — были бы еще значительнее, если бы современная действительность находила в его произведениях более полное и глубокое отражение. Наше кино все еще в долгу перед зрителем. Многие стороны жизни не освещены в киноискусстве или изображены схематично, бледно. Трудовые подвиги рабочего класса СССР до сих пор еще не получают всестороннего изображения. Ждет своего воплощения на экране величественная тема о стройках коммунизма».

Наше киноискусство еще не достигло той широты и полноты отражения величественных процессов, происходящих в действительности, к какой его обязывает изумительная энергия нашего народа, победоносно строящего коммунизм под руководством великого Сталина.

Отставание кинодраматургии сказывается не только на качестве выпускаемых фильмов, но и на их количестве.

1952 год в этом отношении должен быть переломным. Зритель ждет от наших мастеров кино в новом году много хороших и разнообразных по жанру фильмов.

«Как большой праздник, мы встречаем день рождения каждого нового советского фильма! — пишут стахановцы Московского электролампового завода в своем новогоднем письме работникам искусств. — Но почему их так мало выпускают киностудии? В наступившем новом году мы хотим увидеть больше таких замечательных фильмов, как «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Тарас Шевченко». Мы хотим, чтобы появились также отличные советские фильмы на историко-партийные темы, музыкальные кинокомедии, приключенческие фильмы, увлекательные картины для детей».

Разработанный в конце 1951 года Министерством кинематографии СССР совместно с Союзом советских писателей тематический план на 1952/53 год естественно является только первым этапом в решении большой и сложной задачи.

Для того чтобы при осуществлении этого плана избежать неудач и неожиданностей, авторам литературных сценариев должна быть оказана всемерная организационная и творческая помощь.

Важнейшим условием развития нашей кинодраматургии, изжития ошибок и недостатков прошлого года является развертывание смелой, принципиальной критики и самокритики.

Литературные сценарии должны широко обсуждаться на страницах нашей печати еще до запуска их в производство. Это предотвратит от многих ошибок и неудач, которые часто обнаруживаются в процессе производства или даже тогда, когда фильм закончен. Опубликование литературных сценариев и широкое их обсуждение в периодической печати значительно повысит ответственность авторов в работе над сценариями.

Начиная с первого номера 1952 года, наш журнал будет печатать литературные сценарии и призывает критиков, писателей, кинодраматургов, мастеров кино принять активное участие в их обсуждении.

Широкое развитие критики, развертывание творческих дискуссий, свободный обмен мнениями по важнейшим вопросам теории и практики киноискусства должны стать законом дальнейшего развития нашей кинематографии.

Указание товарища Сталина о том, что «никакая наука не может развиваться и преуспевать без борьбы мнений, без свободы критики», имеет самое прямое и непосредственное отношение к киноискусству.

В решениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам неоднократно указывалось, что серьезные провалы, имевшие место в области литературы, театра, музыки, кино, во многом были результатом ослабления требовательности и отсутствия критики.

Теория и критика призваны быть силой, направляющей и руководящей в творческом процессе. Однако следует прямо сказать, что такой кинокритики у нас еще нет. Кинокритика проявляет непростительную робость в постановке важнейших теоретических вопросов, в оценке фильмов ведущих киномастеров. У кинокритики нехватает подлинной

принципиальности, творческой смелости, глубины в постановке и решении теоретических вопросов. Она плохо обобщает процессы, которые происходят в практике киноискусства, и серьезно отстает от его развития.

Совершенно неудовлетворительно ведется разработка основных проблем марксистско-ленинской эстетики. Здесь вообще нельзя назвать ни одного сколько-нибудь значительного труда, обобщающего опыт развития советского киноискусства.

Отставание теории кино сказывается не только в том, что Госкиноиздат почти не выпускает книг по вопросам теории кино и кинодраматургии, но и в том, что статьи и рецензии, печатающиеся как в нашем журнале, так и в газете «Советское искусство», часто стоят на низком теоретическом уровне. Вместо глубокого и содержательного анализа, раскрывающего, какие новые стороны жизни отражает кинопроизведение, вместо анализа особенностей мастерства художника, своеобразия его художественных средств мы встречаем пересказы содержания фильма с упоминанием некоторых незначительных недостатков, которые якобы «не снижают качества фильма».

Неудовлетворительно ведется научная работа на кафедрах Всесоюзного государственного института кинематографии. Кафедры не только не стали застрельщиками творческих дискуссий, но вообще оторвались от насущных задач практики киноискусства.

Спокойно и незаметно существует сектор кино при Институте истории искусств Академии наук СССР. За пять лет существования этого сектора ни одна из его научных работ не увидела света. Вместо того чтобы стать центром научно-критической мысли в области теории и практики киноискусства (как предполагалось при организации сектора), он до сих пор продолжает стоять в стороне от насущных проблем, выдвигаемых кинопроизводством.

Все еще келейно, в отрыве от неотложных задач производства, без широких дискуссий ведут работу творческие секции московского Дома кино и киностудий.

Руководители творческой секции Московской студии научно-популярных фильмов, например, после выпуска студией псевдонаучного фильма «Человек идет по следу», не только не возглавили всестороннее и детальное обсуждение ошибок фильма, но сделали все возможное, чтобы это обсуждение на секции вовсе не состоялось.

В современных условиях, когда задачи коммунистического воспитания требуют от советских художников еще более высокого уровня профессионального мастерства, еще большей творческой зрелости в выражении передовых идей эпохи, когда каждый художник обязан требовательно и взыскательно относиться к своему творчеству, совершенно нетерпимы робость и самоуспокоенность в области критики и теории киноискусства.

Перед кинокритикой стоят ответственные задачи разработки вопросов социалистического реализма, всемерного содействия расцвету самого важного и самого массового из искусств, повышения его роли в коммунистическом воспитании нашего народа.

Малейшее проявление аполитичности, безидейности, каждое отклонение от жизненной правды, беззаботность в отношении художественного качества произведений искусства, легкомысленное отношение сценаристов и режиссеров к своему делу должны подвергаться справедливой и суровой критике.

«Пора смелей двигать вперед теорию советского общества, теорию советского государства, теорию современного естествознания, этику и эстетику. С небольшевистской трусостью надо кончать», — говорил А. А. Жданов.

Мастера кино вправе предъявить серьезное требование работникам теоретического фронта в области искусства. «Правда» отмечала, что «серьезное отставание имеется в работе критиков и искусствоведов, слишком робко берущихся за анализ и обобщение накопленного советскими художниками опыта, за разработку проблем марксистско-ленинской эстетики».

Журнал «Искусство кино» в новом году ставит своей задачей освещать и разрабатывать насущные проблемы советского киноискусства, обобщать его богатейший опыт, способствовать развитию смелой, принципиальной критики и самокритики, помогать мастерам кино смелее изживать свои недостатки и ошибки, совершенствовать свое мастерство.

Журнал будет поддерживать смелую и принципиальную постановку творческих и теоретических вопросов, всякое стремление научно, с творческих позиций марксизма-ленинизма ответить на вопросы, которые выдвигаются практикой киноискусства.

Первоочередная задача кинокритики, нашего журнала — всемерно способствовать развитию кинодраматургии, помогать писателям и сценаристам в овладении мастерством, в преодолении встающих перед ними творческих трудностей.

Свободный обмен мнений по важнейшим вопросам теории и практики кинодраматургии, обмен опытом, обсуждение литературных сценариев на страницах журнала еще до запуска их в производство должны стать необходимым условием развития кинокритики.

Журнал будет бороться за многообразие жанров, отражающих полнокровную и кипучую жизнь нашего народа, за использование всего богатства художественных средств и форм ее отображения.

Для дальнейшего развития кинодраматургии важно также обобщить богатейший опыт работы над сценариями историко-партийных, художественно-документальных, биографических фильмов.

У нас еще слишком мало создается хороших кинокомедий, увлекательных приключенческих, спортивных и музыкальных картин. Сценаристы, работающие в этих жанрах, испытывают немало трудностей из-за неразработанности теории кинодраматургии и ждут от наших критиков и теоретиков практической помощи.

Создание образов наших современников, раскрытие их благородных и многогранных характеров; новые конфликты, новые сюжеты, вытекающие из новых отношений между людьми; проблема языка в кинодраматургии в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию; специфические особенности различных жанров кинодраматургии — вот круг основных тем, которые должны быть в центре внимания творческой и теоретической мысли.

Величественная и героическая жизнь советского народа в период перехода от социализма к коммунизму требует от наших художников новых средств и форм для ее воплощения.

Поиски их связаны с огромной и напряженной работой, а поэтому нуждаются в широком творческом обсуждении. Даже при хорошем знании жизни, материала неверно избранная сюжетная линия, недостаточно продуманная композиция рождают несоответствие художественной формы содержанию и приводят к обеднению, а иногда и искажению

этого содержания. Поэтому вопросы идейности и мастерства, совершенствования художественной формы являются важнейшими вопросами теории и практики киноискусства и должны стать в центре внимания нашего журнала.

Журнал будет бороться за реализацию гениальных указаний В. И. Ленина и И. В. Сталина деятелям советского искусства, за неуклонное проведение в жизнь исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, бороться с попытками протащить в наше искусство и художественную критику чуждые нашему народу взгляды.

* * *

В нашей стране созданы все условия для подлинного расцвета киноискусства. Творчество киномастеров окружено у нас заботой и вниманием партии и правительства, мудро направляющих развитие нашей кинематографии. Советский народ любит и высоко ценит кинопроизведения, правдиво отражающие жизнь нашей Родины, отличающиеся высокой идейностью, политической страстностью, ясностью и доступностью художественной формы.

Передовое советское кино — достояние всего нашего народа. Это искусство идей мирного труда и творческого созидания, искусство огромной жизнеутверждающей силы. Вот почему так велико его международное значение. Оно несет миру благородные идеи борьбы за мир, счастье и дружбу народов. Оно оказывает благотворное влияние на быстро развивающееся киноискусство стран народной демократии, оно помогает всем прогрессивным силам в странах капитала в их борьбе против реакции.

Задачи, стоящие перед нашим киноискусством, ставшим светочем и знаменем всего прогрессивного человечества, велики и прекрасны. Они налагают на наших мастеров кино особую ответственность, требуют всегда и во всем неуклонно руководствоваться указаниями партии, государства, нашего великого народа.

Неустанно повышать идейный уровень нашего киноискусства, совершенствовать художественное мастерство, создавать произведения, достойные великой Сталинской эпохи, — священный долг мастеров самого важного и массового из искусств.

Борьба за высокую идейность творчества, за подлинное мастерство — залог дальнейшего подъема советского киноискусства.

Советский народ твердо знает, что новый год принесет ему новые большие победы в строительстве коммунизма. Это будет год дальнейших успехов всего лагеря мира, демократии, социализма. Это будет год новых успехов самого передового в мире советского кино.

За дальнейший расцвет советского киноискусства!

И. БОЛЬШАКОВ

СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В НОВОМ ГОДУ

Почетные и ответственные задачи стоят перед советской кинематографией в 1952 году. Они определяются все возрастающими требованиями нашего народа к своему искусству. Эстетические требования советского народа растут из года в год, и святая обязанность киноработников состоит в том, чтобы удовлетворять эти требования. Наши зрители хотят видеть больше высококачественных картин различных жанров и на разнообразные темы.

Советская кинематография имеет все возможности выпускать больше картин, но для этого ей нужны хорошие сценарии. Вот почему за последнее время внимание Министерства кинематографии СССР и Союза советских писателей приковано к быстрейшему и успешному решению сценарной проблемы. Широким фронтом развернулась работа по подготовке новых сценариев. В ней участвуют вместе с опытными кинодраматургами и молодые писатели, впервые пробующие свои силы в этом важном жанре литературы. Если в недалеком прошлом кинодраматургия считалась второсортной литературой, то за последние годы она заняла подобающее ей место в нашей большой советской литературе.

Сейчас нет почти ни одного крупного писателя, который не был бы связан с кино. В творческой биографии таких видных и популярных наших писателей, как П. Павленко, Вс. Вишневский, К. Симонов, Н. Погодин, А. Первенцев, Н. Вирта, Н. Тихонов, А. Корнейчук и другие, работа в кинематографии занимает значительное место.

Вот что писал П. Павленко в посмертной статье «Школа писателя — жизнь» о работе в кино: «Тут, кстати, о своей работе над сценариями. Как бы мои читатели ни расценивали этой моей работы, а я лично многим обязан киноискусству. Наиболее существенным недостатком своим считаю я неуменье строить свои вещи композиционно. Всегда они у меня рыхловаты, разбросанны. Увлекаюсь обилием персонажей и в ходе работы многих из них теряю, а потом уж как бы и некогда за ними гоняться, потому что движение вещи зовет вперед. В руках сильного мастера этот недостаток был бы, вероятно, легко преодолим, мне справиться с ним не просто, хотя я и не теряю надежды преодолеть его. Работа с кинорежиссерами научила меня, в частности, поточности повествования и, как мне думается, помогла лучше почувствовать неписаные, но от этого не менее суровые законы композиции. Я многому нужному мне научился у Эйзенштейна, у Чиаурели» [1].

За последние годы киносценарии, как один из жанров литературы, приобрели широкое распространение среди нашего народа. Лучшие литературные киносценарии издаются большими тиражами, печатаются в литературных журналах. А такие киносценарии, как «Великий перелом»

[1] «Литературная газета», 19 июля 1951 г.

Б. Чирскова, «Третий удар» А. Первенцева, «Мичурин» А. Довженко, «Суд чести» А. Штейна, «Сталинградская битва» Н. Вирты и другие, были переделаны в пьесы.

Все это говорит о том, что кинодраматургия в настоящее время стала составной и неотъемлемой частью нашей самой передовой в мире советской литературы.

К бесспорным удачам послевоенной кинодраматургии, свидетельствующим о новом ее качественном росте, нужно отнести создание оригинальных сценариев, по которым были поставлены такие крупные фильмы, как «Клятва» П. Павленко и М. Чиаурели, «Сказание о земле Сибирской» Е. Помещикова и Н. Рожкова, «Сельская учительница» М. Смирновой, «Пирогов» Ю. Германа, «Крейсер «Варяг» Г. Гребнера, «Сталинградская битва» Н. Вирты, «Суд чести» А. Штейна, «Третий удар» А. Первенцева, «Мичурин» А. Довженко, «Падение Берлина» П. Павленко и М. Чиаурели, «Кубанские казаки» Н. Погодина, «Академик Иван Павлов» М. Папавы, «Секретная миссия» К. Исаева, «Тарас Шевченко» И. Савченко, «Мусоргский» А. Абрамовой и Г. Рошаля, «Донецкие шахтеры» В. Алексеева и Б. Горбатова и другие.

Отличительными чертами нашей кинодраматургии являются идейная целеустремленность, жизненная правдивость и новаторство. Советские кинодраматурги, успешно разрабатывая животрепещущие проблемы нашей современности, не только смело прокладывают новые пути в уже сложившихся жанрах, но и открывают новые жанры кинопроизведений. В центре внимания нашей кинодраматургии — героический образ советского человека, его замечательные моральные качества, его созидательная деятельность как строителя нового, коммунистического общества, как борца за укрепление мира во всем мире.

Раскрытию образа нашего современника в послевоенные годы было посвящено наибольшее количество киносценариев. Многие из них отличаются высоким идейно-художественным уровнем. В них глубоко и правдиво изображены лучшие качества советского человека, проявленные им как в годы Великой Отечественной войны — в борьбе с фашистскими оккупантами, так и в послевоенные годы — в мирном социалистическом строительстве.

Большим достижением послевоенной кинодраматургии является создание произведений нового жанра — художественно-документальных фильмов. Это картины, посвященные важнейшим этапам Отечественной войны: «Третий удар», «Сталинградская битва» и «Падение Берлина». Произведения этого жанра монументальны. В художественной форме в них воспроизводятся исторические события с точной хронологической последовательностью, а героями являются исторически доподлинные лица. Причем это не простая кинолетопись или историческая кинохроника, а художественное произведение: с сюжетом, с действующими лицами, с драматургическими конфликтами, взятыми из жизни. Основой сюжета художественно-документальных военных фильмов является борьба за осуществление сталинских стратегических планов.

Новый жанр кинопроизведений таит в себе огромные возможности для создания фильмов не только о героике Великой Отечественной войны, но и о мирном строительстве и, в частности, о великих стройках коммунизма, не имеющих себе равных в истории по размаху и масштабу.

За послевоенные годы наша кинодраматургия обогатилась и еще одним новым жанром кинопроизведений — научно-художественными кинокартинами. Это фильмы: «Пирогов», «Мичурин», «Академик Иван Павлов», «Александр Попов» и «Жуковский». Особенность произведений этого жанра состоит в том, что в них в художественной форме показаны научная деятельность, выдающиеся открытия корифеев нашей отечественной науки.

Задача научно-художественных фильмов состоит в том, чтобы знакомить зрителей с историей развития нашей науки, воспитывать у них чувство патриотической гордости за нашу передовую отечественную науку.

Сценарии научно-художественных фильмов имеют много общего со сценариями биографических фильмов. Но вместе с тем они и отличаются от последних главным образом тем, что в них основное место занимают научные проблемы. Это требует от кинодраматургов не только умения в

совершенстве владеть драматургическими приемами, но и знания отрасли науки, составляющей весь смысл жизни великого ученого, которому посвящается фильм. Причем научные проблемы должны быть умело вплетенными в композицию и сюжет сценария, органически входить в художественную ткань кинопроизведения, составлять его неотъемлемую и существенную часть.

Известно, что путь ученого труден и требует большого упорства, настойчивости, огромного трудолюбия, колоссальных усилий и энергии.

Карл Маркс писал: «В науке нет широкой столбовой дороги, и только тот может достигнуть ее сияющих вершин, кто, не страшась усталости, карабкается по ее каменистым тропам»[1].

Чем глубже и правдивее раскрывает сценарий неустанную борьбу выдающегося ученого за торжество своих научных идей и открытий, за утверждение передового материалистического мировоззрения, тем ярче, занимательнее и самое главное исторически правдивее получается фильм. Еще Максим Горький указывал: «Науки и техники надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиции»[2].

Драматургия научно-художественных сценариев, как правило, строится на борьбе с косной средой и с представителями реакционной науки, на преодолении трудностей, стоящих на пути ученого в его исследовательской и экспериментаторской работе.

Но существование в разных сценариях научно-художественных фильмов общего конфликта и одинаковых в основном драматических коллизий не означает, что все сценарии должны быть однообразными, написанными по одному стандарту, по одной схеме — это неизбежно приведет к застою и упадку очень важного для нашего народа жанра киноискусства. Чтобы совершенствовать и развивать этот жанр, кинодраматург должен глубоко и всесторонне изучать жизнь и деятельность выдающегося ученого, о котором он собирается писать свое произведение. И тогда он, несомненно, найдет много интересного и ценного для создания высокохудожественного и глубокоидейного самостоятельного кинопроизведения, ибо жизнь и деятельность каждого крупного ученого содержательна, многогранна и красочна. Сами корифеи науки представляют свою деятельность не такой однообразной, сухой и отвлеченной, как это изображают иногда некоторые наши сценаристы.

«Творчество поэта, диалектика философа, искусство исследователя — вот материалы, из которых слагается великий ученый», — писал К. Тимирязев[1].

Но самое главное и важное в этом жанре состоит в правильном раскрытии образа ученого, его научной и общественной жизни, социальной среды и исторической эпохи, в которой протекала его деятельность.

Примером неправильного понимания идейного и художественного смысла нового жанра кинофильмов может служить первоначальный вариант сценария и фильма А. Довженко «Жизнь в цвету» о великом русском ученом, преобразователе природы, основоположнике нового материалистического направления в биологии Иване Владимировиче Мичурине.

А. Довженко, как автор сценария, сосредоточил свое основное внимание не на раскрытии научной деятельности Мичурина, а на его личной жизни. При этом Довженко исказил и самый образ великого ученого, представив его как мученика науки. И только после партийной критики первого варианта фильма А. Довженко резко переработал свой сценарий, использовав при этом богатый материал дискуссии по вопросам биологии, состоявшейся в Академии сельскохозяйственных наук в июле 1948 года.

Также неправильно подошли к работе над сценарием о великом русском путешественнике и ученом Пржевальском кинодраматурги В. Швейцер и А. Спешнев. Вместо того чтобы полнее раскрыть деятельность Пржевальского как путешест-

---

[1] К. Маркс, Капитал, 1950, т. I, стр. 23.
[2] М. Горький, Литературно-критические статьи, ГИХЛ, 1937, стр. 578.

[1] К. Тимирязев, Соч. Сельхозгиз, 1939, т. VII, стр. 61.

венника и ученого, они увлеклись показом его семейной жизни.

Все эти недостатки необходимо учесть нашим кинодраматургам в предстоящей работе. А работа предстоит большая. В ближайшее время должны быть подготовлены сценарии о корифеях русской науки Ломоносове и Менделееве, о великих русских художниках Крамском и Репине.

Советская кинематография уделяет большое внимание дальнейшему развитию давно уже сложившегося в нашем киноискусстве жанра историко-биографического фильма.

Этот жанр имеет большую и славную историю. Его возникновение относится к тридцатым годам. С тех пор наше киноискусство создало целую серию историко-биографических фильмов о выдающихся деятелях нашей страны, самоотверженно боровшихся за свободу и независимость нашей Родины, за укрепление и могущество нашего государства.

Это фильмы «Петр Первый», «Минин и Пожарский», «Богдан Хмельницкий», «Суворов», «Александр Невский», «Георгий Саакадзе», «Кутузов», «Иван Грозный», «Адмирал Нахимов» и другие.

Как известно, в послевоенные годы советская кинематография допустила грубые идейно-художественные ошибки в создании фильмов этого жанра. В начале 1946 года были подготовлены два порочных фильма: «Иван Грозный» (вторая серия) и «Адмирал Нахимов», грубо искажающие государственную деятельность Ивана Грозного, боевые подвиги адмирала Нахимова и исторические эпохи, в которые они жили.

Центральный Комитет ВКП(б) в своем историческом постановлении о кинофильме «Большая жизнь» подверг суровой и справедливой критике оба эти фильма. Партийная критика оказала огромную помощь дальнейшему успешному развитию этого жанра. Авторы фильма «Адмирал Нахимов» (режиссер В. Пудовкин и сценарист И. Луковский), правильно восприняв критику первого варианта своего произведения, сделали все необходимые выводы и создали хорошую, глубоко патриотическую картину о выдающемся флотоводце адмирале Нахимове.

Руководствуясь мудрыми указаниями большевистской партии и опираясь на накопленный опыт, по-новаторски подошли к созданию сценария о выдающемся русском композиторе М. Мусоргском кинодраматурги А. Абрамова и Г. Рошаль.

В основу своего сценария авторы положили плодотворную и талантливую деятельность Модеста Петровича Мусоргского — одного из крупнейших композиторов прошлого века, оставившего глубокий след в мировой музыкальной культуре.

Заслуга авторов состоит в том, что они сумели показать в биографии Мусоргского главное, составляющее смысл и цель жизни выдающегося композитора — его творчество, отбросив все несущественное, второстепенное, не имеющее прямого отношения к центральной теме произведения, к раскрытию образа великого человека, его творческой деятельности на благо своего народа.

Авторы избежали ошибки, свойственной некоторым кинодраматургам, работающим в области историко-биографического жанра, которые любят ради ложно понимаемой занимательности уснащать свои сценарии ненужными деталями и подробностями из личной жизни своего героя, обедняя и часто принижая этим самым образ великого человека. Глубоко изучив творчество великого композитора, А. Абрамова и Г. Рошаль в своем сценарии с большим знанием и умением показали творческий процесс создания Мусоргским своих лучших произведений.

Также по-новаторски подошел к созданию фильма о великом украинском поэте Тарасе Григорьевиче Шевченко и покойный Игорь Савченко. Он глубоко и детально изучил обширные материалы о поэте и в первую очередь его знаменитый «Дневник», положив в основу своего сценария исторически подлинные факты из жизни и деятельности Т. Г. Шевченко. Савченко также взял из биографии и творчества поэта все наиболее существенное, характеризующее его как революционного демократа, как непримиримого борца с царским самодержавием, с крепостничеством за счастье и свободу народа. Фильм очень хорошо воспроизводит историческую эпоху, среду, окружающую Шевченко, его друзей и врагов.

В 1952 году предстоит большая работа по созданию новых историко-биографических фильмов: об адмирале Ушакове, о выдающихся русских композиторах Римском-Корсакове и Чайковском, о гении русской литературы Пушкине, о рыцаре революции Дзержинском. Задача сценаристов и режиссеров состоит в том, чтобы к созданию этих фильмов подойти по-новаторски.

Но в центре внимания нашего киноискусства попрежнему должны быть фильмы на современные темы. Наша советская действительность настолько многообразна и ярка, что из ее живых родников можно черпать самые разнообразные темы и сюжеты для кинопроизведений. Взоры всего советского народа прикованы сейчас к великим стройкам коммунизма, которым помогает вся наша страна. Вполне понятно, что внимание многих кинодраматургов сосредоточено сегодня на кипучей творческой жизни, которая царит на строительстве этих гигантов.

Но вместе с тем не следует забывать и другие явления и процессы, происходящие в нашей советской действительности, — они также должны быть предметом внимания наших кинодраматургов. Очень интересные и важные процессы происходят в жизни нашего рабочего класса, колхозного крестьянства и советской интеллигенции. Поэтому мы должны так распределить силы наших кинодраматургов, чтобы результаты их творческой деятельности не были тематически однообразными и чтобы в нашем кинематографическом плане не было «белых пятен».

Некоторые товарищи к «белым пятнам» нашей кинематографии справедливо относят отсутствие у нас фильмов на морально-бытовые темы. Об этом, в частности, писал недавно А. Сурков: «Образно выражаясь, на карте нашей кинематографии еще много «белых пятен»... Я имею в виду также картины, посвященные быту и морали нашего общества. За последние годы был предложен лишь один сценарий на эти темы, да и то предполагалось перекантовать на кинематографический язык неудачную пьесу «Семья Лутониных». А вопросы быта, морали, любви — далеко не последние вопросы в жизни нашего общества. И зритель хочет, чтобы искусство ответило на эти вопросы» [1].

Чтобы правильно ответить в наших произведениях на эти вопросы, не следует забывать о том, что морально-бытовые и этические проблемы не могут в нашем социалистическом искусстве иметь самодовлеющее значение, оторванное от того, что составляет главный смысл жизни советского человека, — от его общественно-трудовой деятельности. Ведь основная неудача пьесы «Семья Лутониных» бр. Тур и И. Пырьева именно и состоит в том, что в ней вопросы любви и быта взяты изолированно от производственно-общественной жизни героев пьесы.

Одним из самых важных явлений нашей современности является быстрый рост коммунистического сознания советских людей, сочетание их личных интересов с общественными. Наш советский человек живет и мыслит большими, государственными масштабами. Его интересует не только жизнь своего завода, колхоза, учреждения, но и жизнь всей страны, интересуют и международные проблемы. Ведь наш советский народ является знаменосцем и активным борцом за мир во всем мире. А ограничивать показ жизни советского человека только узкими рамками быта, морали и этики значит сознательно мельчить идейное содержание наших кинокартин, умалять их роль и значение в деле коммунистического воспитания. Наоборот, мы должны бороться за то, чтобы наши фильмы были по своему идейному замыслу и сюжету масштабными, чтобы они соответствовали огромному размаху жизни советской страны и наших людей.

Всякое ограничение и сужение идейных масштабов кинопроизведения неизбежно приведет к снижению его идейно-художественного уровня. Примером может служить, в частности, фильм «Сельский врач», поставленный С. Герасимовым по сценарию М. Смирновой. Картина очень проигрывает от того, что показываемые в ней события ограничены рамками сельской больницы. Герои фильма — наши современники — живут крайне узкими, только своими профессиональными интересами. В кар-

---

[1] А. Сурков, «Больше хороших фильмов!». «Литературная газета», 4 сентября 1951 г.

тине не чувствуется дыхания нашей эпохи, пульса кипучей советской жизни, высокого духовного уровня наших людей.

«Каждый день поднимает наш народ все выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня», — говорил товарищ Жданов в своем докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград». Эти слова постоянно должны помнить сценаристы и режиссеры, работающие над современными темами. Их задача состоит в том, чтобы итти в ногу с современностью, показывать наиболее типические явления нашей жизни, наиболее передовые черты нашего современника и в сегодняшнем дне видеть светлое будущее советского народа.

Существенным пробелом наших тематических планов является совершенно недостаточное количество комедийных сценариев. Это, видимо, объясняется тем, что многие наши комедиографы стали бояться своей профессии из-за творческих неудач, которые постигли некоторых из них за последнее время. Нет слов, кинокомедия — очень трудный жанр нашего искусства. Но разве к лицу советским людям бояться трудностей? Нашим комедиографам нужно внимательно и всесторонне проанализировать допущенные ошибки, чтобы их не повторять, наметить правильные и ясные исходные позиции, чтобы успешно продолжать свою работу в этом очень важном и нужном для советских зрителей жанре.

Самой типичной ошибкой почти всех наших неудачных кинокомедий является неправильное понимание смешного. Авторы многих неудачных комедий пытаются искать смешное не в характерах своих героев, а в их поведении, поэтому они часто ставят своих героев в «смешное», а иногда даже глупое положение, чтобы вызвать смех у зрителей. Они создают ложные, искусственные, жизненно не правдивые комедийные ситуации. А это, как правило, приводит к искажению образов советских людей — их оглуплению или наделению совершенно несвойственными им качествами.

Так, например, поступили со своими героями М. Вольпин и Н. Эрдман в комедии «Спортивная честь». В основу своего сценария они положили банальную схему драматического конфликта, построенную на мелочных, случайных недоразумениях между действующими лицами. Главного героя фильма Виталия Гринько, капитана футбольной команды, авторы сценария заставляют совершать подлые поступки: симулировать повреждение ноги во время самого ответственного матча и тем самым ставить под угрозу поражения свою команду, лгать товарищам, чернить молодого игрока Ветлугина, противопоставлять себя всему коллективу во имя своих эгоистических интересов. Словом, авторы наделили его качествами, которые несвойственны советским спортсменам. А вторую фигуру фильма, молодого футболиста Ветлугина, они показали в нарочито приниженном, а местами даже в оглупленном виде. Авторы сценария сделали его центром сплетения пошловатой интриги, не имеющей никакого отношения к спорту, и на этой основе построили ряд комедийных ситуаций.

Конечно, такая комедия не могла не вызвать осуждения со стороны советской общественности и была подвергнута суровой и справедливой партийной критике.

Наши кинокомедии должны бичевать пережитки капитализма в сознании людей, высмеивать все отжившее, консервативное, мешающее нашему движению вперед, к коммунизму. Задача наших кинокомедий состоит в том, чтобы показать, какими не должны быть советские люди, строители коммунистического общества. Героями наших комедий как отрицательными, так и положительными должны быть советские люди в их трудовой, общественно-полезной деятельности, а не только в личной, бытовой жизни. Как и произведения любого другого жанра, комедия по кругу затрагиваемых в ней идей должна быть масштабной, значительной, и не может быть сведена лишь к какому-то мелкому, нехарактерному в нашей жизни событию или к изображению незначительных, нетипичных для нашей действительности явлений. Еще В. Белинский в свое время писал: «смешной анекдот, переложенный на разговоры, где участвует известное число скотов, — еще не комедия» [1].

От наших комедиографов требуется больше смелости, дерзновения, новаторства,

---

[1] В. Г. Белинский, Избранные сочинения, ГИХЛ, 1948, стр. 20.

знания жизни, и тогда, несомненно, они успешно будут двигаться вперед, развивая и обогащая комедийный жанр.

Больше внимания нам нужно также уделять созданию спортивных и приключенческих фильмов. Сейчас подготавливается ряд сценариев спортивных фильмов, в которых будут учтены серьезные ошибки картины «Спортивная честь». Пишутся сценарии и приключенческих фильмов.

Кино играет огромную роль в коммунистическом воспитании подрастающего поколения. Но за последние годы наша кинематография сравнительно мало выпустила детских фильмов. Поэтому нам необходимо шире развернуть подготовку киносценариев для детских фильмов, привлекая для этого как уже известных детских писателей, так и талантливых молодых авторов.

Большие и важные задачи стоят и перед работниками документального и научно-популярного кино. В 1951 году была успешно закончена работа по созданию серии цветных документальных фильмов о союзных и автономных республиках нашей Родины. Сейчас мы располагаем своеобразным киноатласом нашей страны, в котором ярко и правдиво воспроизводится многогранная кипучая жизнь и деятельность народов великого Советского Союза. Эти картины имеют не только большое познавательное, но и глубокое воспитательное значение, так как они вызывают чувство гордости за наши огромные успехи в строительстве коммунистического общества, чувство глубокой любви к нашей прекрасной Родине. Когда смотришь все эти фильмы, то воочию видишь, как мирный, созидательный труд многонационального советского народа преображает страну, как все зримее становятся контуры светлого будущего коммунистического общества.

Многие картины о союзных и автономных республиках, созданные в 1951 году, выгодно отличаются от картин, созданных ранее, своими идейно-художественными качествами, возросшим режиссерским и операторским мастерством.

В новом, 1952 году работники документальной кинематографии должны переключить свою энергию на создание фильмов о великих стройках коммунизма, об отдельных областях и краях Российской Федерации. Опираясь на накопленный опыт, они должны еще выше поднять идейно-художественный уровень своих произведений, совершенствовать свое мастерство.

Работники научно-популярного кино после выпуска псевдонаучного фильма «Человек идет по следу» наметили новые пути для дальнейшего успешного развития этой важнейшей отрасли нашей кинематографии.

Составленный на 1952 год план производства научно-популярных фильмов предусматривает значительное тематическое разнообразие и охватывает почти все важнейшие отрасли науки и знания. Выполнение этого плана требует от всех работников научно-популярной кинематографии более глубокого подхода к раскрытию научных проблем средствами кино. Сценаристам и режиссерам придется заняться кропотливым и упорным изучением этих проблем, чтобы творчески правильно и занимательно решить их в своих произведениях.

Серьезные недостатки, которые имели место в работе советской кинематографии в 1951 году, обязывают Министерство кинематографии СССР резко перестроить свою работу, улучшить руководство творческой деятельностью сценаристов и режиссеров, а также поднять на более высокий уровень руководство работой киностудий.

В первую очередь нужно значительно улучшить сценарное дело. Большой и разнообразный план подготовки сценариев на 1952 и 1953 годы, составленный Министерством кинематографии СССР вместе с Союзом советских писателей, требует не формального, а творческого контроля за его выполнением. Все сценарные организации кинематографии должны вести дело таким образом, чтобы обеспечить творческую помощь авторам, особенно начинающим, в процессе их работы над сценариями и тем самым контролировать ход реализации тематического плана. Это даст нам возможность избежать серьезных неудач и всяческих неожиданностей в работе отдельных сценаристов.

Пора решительно покончить со множеством инстанций в прохождении сценариев. Автор должен иметь дело с двумя ин-

станциями: студией и Министерством. Нужно, чтобы на студии было только одно компетентное лицо, с которым автор имеет дело и которое может решать с ним все творческие и организационные вопросы. Это лицо — начальник сценарного отдела. Нужно, чтобы и в Министерстве автор имел дело с одним человеком, который может давать замечания и оценивать произведение. Это — министр или его заместитель по сценарным вопросам. Что же касается других работников студии и Министерства (редакторов, начальников главков и других), имеющих также отношение к подготовке сценариев, то они не могут давать никаких обязательных для автора указаний и замечаний. Такой порядок, несомненно, положит конец справедливым нареканиям сценаристов на множество инстанций и значительно улучшит руководство подготовкой киносценариев.

Большое и важное значение для успешного развития советского киноискусства имеет проблема кадров и особенно приток во все звенья кинематографии молодых сил. За последние годы эта проблема успешно решается с актерами, операторами и художниками. Хуже обстоит пока дело с режиссерами художественной кинематографии и с молодыми сценаристами. Но и в решении этого важного вопроса уже намечены правильные пути, о которых недавно сообщалось в опубликованных «Литературной газетой» постановлении коллегии Министерства кинематографии СССР и статье В. Переславцева.

Уделяя большое внимание молодым творческим кадрам, не следует забывать о росте и совершенствовании «старых», давно сложившихся творческих кадрах, успешно работающих в нашем кино. Особенно это относится к актерам. Некоторые из популярных киноактеров мало обращают внимания на свой творческий рост, на дальнейшее совершенствование своего мастерства, поэтому их игра становится однообразной, и они постепенно, не замечая того, начинают терять самое ценное актерское качество — способность перевоплощения. В качестве примера можно привести такого способного и одаренного киноактера, каким является Н. Крючков. В прошлом году он сыграл две роли — председателя колхоза Назара Проценко в фильме «Щедрое лето» и роль тренера в фильме «Спортивная честь». В обоих фильмах он создал слабые образы потому, что играл самого себя, не найдя необходимых выразительных средств, приемов для перевоплощения и создания заданных образов. Это говорит о снижении требовательности к себе, о творческом застое.

Сейчас созданы все необходимые условия для совершенствования мастерства киноактеров. Я имею в виду Студию киноактера, которая должна значительно улучшить воспитательно-тренировочную работу с киноактерами.

Мы должны постоянно заботиться о творческом росте наших кадров, о повышении их идейного и профессионального уровня.

Большую роль в дальнейшем развитии нашего киноискусства призвана играть кинокритика, которая, к сожалению, все еще продолжает отставать от предъявляемых к ней требований.

Как известно, среди кинокритиков в течение долгого времени подвизались ныне разоблаченные буржуазные космополиты, которые дезориентировали кинодеятелей и своей подрывной работой нанесли немалый ущерб советскому киноискусству.

Социалистический реализм требует от художественной критики всестороннего, глубоко принципиального анализа произведения искусства, идейных и художественных его достоинств. При этом критика всегда должна быть целеустремленной, должна быть поборницей реалистического, глубоко идейного искусства. Задача нашей кинокритики состоит в том, чтобы воспитывать у народа хорошие вкусы, высокую требовательность к кинопроизведениям, двигать вперед киноискусство, помогать его мастерам непрерывно совершенствоваться, вскрывать положительные и отрицательные стороны их творчества, бороться за высокое качество наших фильмов. Деятельность критики не только благородна, но очень трудна и ответственна.

«Чтоб быть критиком, — писал В. Белинский, — надо родиться критиком, надо получить от природы обширное и глубокое созерцание, или внутреннее ясновидение, всего, что составляет содержание искус-

ства; надо получить инстинкт и такт для понимания изящного» [1].

Критик должен быть пропагандистом всего нового, важного, положительного, что создается в нашем киноискусстве. Он должен быть воспитателем и вдохновителем наших киномастеров, активно поддерживать их дерзновенные и смелые творческие поиски нового, раскрывать причины их успехов и неудач, горячо любить киноискусство и всемерно помогать своей критикой его росту и совершенствованию. Еще Пушкин писал: «Где нет любви к искусству, там нет и критики» [2].

К сожалению, некоторые наши кинокритики не отвечают этим высоким требованиям, поэтому их критика бывает поверхностной, мало убедительной и, следовательно, мало полезной.

И в самом деле, разве можно признать критический анализ кинокартин удовлетворительным, если он сводится к пересказу содержания фильма и общей его оценке, если в нем отсутствуют глубокий разбор и оценка режиссерского мастерства, актерского исполнения, развернутый и обоснованный вывод об идейно-художественных достоинствах сценария и фильма?

«Реальная критика, — писал Н. Добролюбов, — относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты» [3].

Мерилом оценки художественного произведения для критика-марксиста должно служить не субъективное восприятие, а общественно-политическая значимость художественного произведения, его роль в коммунистическом воспитании трудящихся. Само собой разумеется, что критик при разборе фильмов должен исходить из того, что у киноискусства есть свои законы, на основании которых и нужно рассматривать его произведения.

---

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч., ГИХЛ, 1948, т. I, стр. 451.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., ГИХЛ, 1948, т. VI, книга 1-я, стр. 108.

[3] Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, Госполитиздат, 1948, т. II, стр. 20.

«Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений», — писал А. С. Пушкин [1].

Чтобы улучшить состояние нашей кинокритики, нужно быть более требовательным и к работе самих кинокритиков.

Нам необходимо также шире развивать критику и самокритику во всех звеньях кинематографии, более решительно бороться с самоуспокоенностью, с зазнайством, повышать чувство ответственности у каждого киноработника.

Мы должны постоянно помнить, что наши фильмы смотрят десятки миллионов людей как в нашей стране, так и за ее пределами. Все это накладывает на работников советской кинематографии высокую ответственность. Особенно большие задачи стоят перед советской кинематографией в 1952 году.

Новый, 1952 год должен быть годом дальнейшего идейно-художественного роста нашего киноискусства. В этом году советская кинематография снова должна набрать высокие темпы в своей работе по созданию значительного количества полноценных в идейно-художественном отношении фильмов.

Мы вступили в новый год с большой программой работы, предусматривающей полную загрузку почти всех киностудий Советского Союза. В осуществлении этой программы будут участвовать все лучшие творческие кадры нашей кинематографии, а также большой отряд молодежи.

Можно не сомневаться в том, что советские киноработники под руководством великой партии Ленина—Сталина с честью справятся с поставленными перед ними задачами и создадут новые яркие высокохудожественные произведения, достойные нашей Сталинской эпохи.

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., ГИХЛ, 1948, т. VI, книга 1-я, стр. 108.

М. ПАПАВА

Председатель комиссии по кинодраматургии ССП

АВТОР СЦЕНАРИЯ И ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Искусство советского кинематографа включает в себя целый ряд своеобразных особенностей.

С одной стороны, это творческий, идейно-художественный процесс, в результате которого создаются новые могучие средства идейного воспитания масс; с другой — это государственно планируемое производство.

Разнообразию творческих актов участников создания фильма — писателя, режиссера, актеров, операторов, художников и т. д. — соответствует сложный синтез самых различных отраслей нашей советской науки и техники.

Наконец, осуществление в фильме идейных и художественных замыслов неотделимо от усилий многотысячного коллектива киностудии, включающего в себя работников самых различных специальностей — от главного инженера до осветителей.

Очевидно, что от всей суммы этих идейно-творческих, организационных и производственных вопросов нельзя отвлекаться в процессе создания литературного сценария.

Сегодня никто уже не оспаривает истины, что сценарий является идейно-художественной основой фильма. Следовательно, определяя пути развития нашего кинематографа, мы должны рассматривать работу с кинодраматургом как первичную и может быть самую существенную основу для планирования и руководства творческим и одновременно производственным процессом создания фильмов.

Как на одну из важнейших причин ограниченности производственного плана киностудий указывается на отсутствие достаточного количества высококачественных по своему идейному и художественному уровню сценариев.

Я глубоко уверен, что объяснить это только отсутствием доброй воли и умения писателей нельзя. Попробуем же внимательно и по-хозяйски разобраться в причинах, приведших нас к такому положению вещей.

Бесспорно, что Союз советских писателей в целом несет изрядную долю ответственности за нехватку сценариев. Здесь и барски-снисходительное отношение ряда писателей к сценарию как неполноценному будто бы жанру литературы, и отсутствие достаточного внимания к проблемам кинодраматургии со стороны руководства ССП. Достаточно напомнить, что на интересном широком совещании молодых писателей молодые сценаристы вообще не были представлены и семинара по кинодраматургии не было. Правильные и важные решения XII пленума ССП по вопросам кинодраматургии остались лишь добрыми пожеланиями: никакой заботы о широком привлечении писателей к работе в кинематографе, о воспитании молодых кадров сценаристов ССП до последнего времени не проявлял.

Наряду с этим киностудии и Министерство кинематографии не имели точного и продуманного плана повседневной творческой и воспитательной работы с писателями в кино и формально относились к подготовке молодых сценаристов, утверждая лишь академические программы ВГИК и мало интересуясь дальнейшей

творческой судьбой молодых кинодраматургов.

До самого последнего времени тематическое планирование в кинематографе не было формой действительного и конкретного руководства планами творческих работников и производства. Тематический план в значительной степени был условным документом. Подчас важнейшие темы вносились в него просто как наименование, за которым не было конкретного писателя, могущего обеспечить данную тему. Тематическое планирование последних лет носило скорее характер этакого производственного примеривания тех или иных тем на отдельных режиссеров студии. Не было в нем широты и перспективы будущего. В наших фильмах колхозные герои боролись за пятилетний план развития, а мы сами видели не дальше чем на полгода вперед.

Конкретные и частные нужды данного производственного года занимали все наше время и внимание, а до остального, что называется, руки не доходили.

Отдельные неудачи и срывы в кинематографе вызвали в свое время справедливое указание правительства о том, что лучше делать меньше картин, но более высокого качества, поручая работу самым квалифицированным драматургам и режиссерам.

Сценарные отделы студий неправильно восприняли это указание как сигнал к сворачиванию широкого фронта сценарных работ и ограничили свое внимание производственным обслуживанием ряда конкретных режиссеров. Сценарный портфель студий оказался скуден и нищ.

Здесь сказалась также оборотная сторона той псевдоэкономии, которую проводили за последние годы в сценарных заказах. Уровень требований, предъявляемых к нашему искусству, и сложность создания литературного сценария таковы, что отнюдь не каждый из подготовляемых сценариев обязательно мог быть запущен в производство. Даже на соревновании снайперов дается несколько пристрелочных выстрелов. Возможности этой-то «пристрелки» почти и не оказалось у студий.

В довоенный период было принято правильное, на наш взгляд, соотношение сценарных заказов с нуждами производства: три к одному. Это означало, что, если, скажем, «Мосфильму» надо выпустить в таком-то году десять фильмов, то сценариев должно быть заказано тридцать. Такое соотношение позволяло застраховать производство от возникающих тематических изменений в программе и от возможности творческих неудач отдельных авторов, а неудачи, как мы знаем, нередки.

За последнее время наши финансовые и планирующие организации почти перестали учитывать, что кинематограф — не только производство, но и очень сложное искусство. Установилась неверная практика сценарных заказов из расчета почти один к одному. И каждая неудача со сценарием лихорадила студии. Отсутствие сценарного портфеля приводило к тому, что «дотягивались» явно несовершенные сценарии. А ведь любая переделка сценария уже в производстве стоила государству во много раз больше, чем незначительная сумма экономии, которая достигалась сценарным отделом. По отношению к общей средней стоимости фильма затрата на сценарий — на эту важнейшую идейно-художественную основу картины — составляет примерно 2—5 процентов. И всякая неразумная экономия здесь приводит к большому урону.

В создавшихся условиях сценарные отделы и отдельные редакторы предпочитали не рисковать, они не привлекали новых и молодых авторов, ибо всякая возможная здесь неудача возлагала на них не только моральную, но и иного рода ответственность.

В значительной мере это относится и к сценарной студии, которая создавалась как творческая, лабораторная организация, но в последующем стала организацией хозрасчетной, то есть отвечающей рублем за каждую неудачу. Такие организационные и финансовые условия по существу мешали притоку новых свежих авторских сил и творческим поискам в области кинодраматургии.

Трудно себе представить, чтобы, скажем, журнал «Новый мир», вступая в отношения с тем или иным писателем, каждый раз испрашивал бы на это разрешение Правления Союза писателей. Если бы это было так, то читатели никогда не имели бы к первому числу каждого месяца но-

вый номер журнала, еще пахнущий типографской краской. А сценарные отделы студий находятся именно в таком положении. Они не имеют права ни заключить договора с писателем, ни принять от него готовый сценарий.

Практически это приводит к тому, что сценарные отделы не могут в полной мере нести ответственность за свою работу. А так как Министерство, выполняя другие важные функции, само не может стать творческим центром, объединяющим работу писателей, то этот важнейший вопрос повисает где-то на полдороге от студии к Министерству.

Писатель, готовящий к печати свое произведение, имеет дело в основном с одним редактором, ответственно работающим над рукописью, и с редколлегией журнала или издательства. В кинематографе же множество инстанций, опекающих сценарий, чрезвычайно затрудняет работу писателя и порождает безответственность.

Если проанализировать работу сценарных отделов студий за последние годы, то можно обнаружить, что добрая половина их времени и усилий уходит на чисто производственные нужды, не имеющие прямого отношения к литературным процессам, которыми они призваны руководить. Подбор и утверждение актеров, режиссерский сценарий, рассмотрение и утверждение эскизов костюмов и декораций, повседневное наблюдение за процессом съемок фильмов и прямое редакторское участие в них — все эти разнообразные функции падают по существу на сценарные отделы. Это приводит к тому, что свои непосредственные функции — подготовку литературных сценариев и работу с писателем — сценарные отделы выполняют в полсилы. В условиях широкого фронта сценарных заказов эти несвойственные им функции должны быть сняты со сценарных отделов и переданы производственным отделам студий и их референтам.

Я думаю, что, осуществляя тематическое планирование, мы должны учитывать творческие пожелания и возможности режиссерских кадров. Однако за последние годы случилось так, что сценарные заказы в значительной мере определялись желаниями и вкусами определенной группы ведущих режиссеров. Вместо перспективного тематического планирования, которое определяло бы пути развития и роста нашего кинематографа, мы по существу занимались деляческим производственным планированием, исходя из данного съемочного года. При ограниченной группе режиссеров-постановщиков судьба многих литературных сценариев подчас складывалась в зависимости от соображений, не имеющих отношения к их идейному и художественному качеству. А это в свою очередь не могло не влиять на степень заинтересованности писателей в работе над сценарием.

К этому надо прибавить, что сценарий, как особый жанр литературы, несмотря на все декларации по этому поводу, к сожалению, не получил до сих пор достаточного распространения в наших журналах и издательствах. И когда сценарий претерпевал производственную неудачу или попросту не попадал в план студии, писатель не получал никакого читательского и критического отзвука на свою работу для кино. Все это естественно не способствовало широкому привлечению писателя в кинематограф.

Я сознательно остановился на некоторых из множества причин, приведших нас к явственному недостатку сценариев в последние годы, прежде чем перейти к характеристике новых принципов тематического планирования и сценарных заказов на 1952—1953 годы.

Вопросы, поставленные в этой части статьи, как и множество других, обсуждаются сейчас Министерством кинематографии СССР совместно с кинокомиссией ССП, чтобы найти новые и правильные организационные решения, могущие помочь сложному творческому процессу подготовки литературных сценариев.

* * *

В течение многих лет Союз писателей и Министерство кинематографии спорили между собой о том, кто из них несет бóльшую ответственность за рост и качество кинодраматургии и за скудость сценарных портфелей студий. Сейчас этой формальной «тяжбе» положен конец. По решению правительства, Союз писателей сейчас будет нести равную с Министерством кинематографии ответственность за создание тематических планов кинемато-

графа и за положение кинодраматургии в целом.

Министерство кинематографии СССР и кинокомиссия ССП осуществляют сейчас первый опыт перспективного тематического планирования на 1952—1953 годы. В основу этого плана положены результаты широкого опроса большой группы писателей и кинодраматургов, а также пожелания режиссеров-постановщиков. Работа над тематическим планом, насчитывающим сейчас более ста двадцати названий, продолжается; он может быть расширен и дополнен конкретными и интересными заявками, которые будут поступать от писателей и кинодраматургов.

Члены кинокомиссии ССП и представители Министерства кинематографии выезжали также в Союзные республики, подытоживая проведенную на местах предварительную работу по тематическому плану. На Украине, в Белоруссии, Грузии и других республиках были проведены совместные заседания президиумов ССП и коллегий министерств кинематографии. Смысл этих творческих совещаний заключался в том, чтобы привлечь широкое внимание писателей к работе в кинематографе и получить от них конкретные творческие заявки будущих сценариев. Важно было довести до сведения литераторов, что кинематограф нуждается в широком и повседневном сотрудничестве с ними, что количество сценарных заказов не лимитируется сейчас никакими узкопроизводственными соображениями данного года. Движение вперед нашего кинематографа и увеличение производственных планов студий находятся сейчас в прямой зависимости от интенсивности работы писателя в кинематографе, от высокого идейного и художественного качества литературных сценариев.

Основными чертами нового тематического плана являются реальность самих принципов планирования, большое количество сценарных заказов и твердая обеспеченность всех тем авторами.

В одном случае писатель только называет будущую тему своей работы (А. Суров, А. Софронов), и тогда в план включена краткая тематическая заявка; в другом — мы имеем дело с уже сложившимся творческим замыслом (Б. Чирсков, А. Шишко), и тогда это почти либреттное раскрытие всего идейного и сюжетного движения будущего сценария. С этой точки зрения план неоднороден и потому дает возможность представить реальную картину того количества творческих усилий, которое необходимо приложить отдельным писателям, давшим свое согласие работать в кинематографе.

Новый тематический план решительно ломает некую производственную, цеховую замкнутость, присущую кинематографу последних лет, и объединяет вокруг создания литературных сценариев лучшие писательские силы страны.

Сейчас для кинематографа работают писатели: К. Симонов, А. Первенцев, В. Катаев, А. Суров, А. Рыбаков, В. Кожевников, К. Паустовский, Н. Вирта, С. Антонов, В. Ажаев, М. Прилежаева, В. Любимова, Г. Николаева, С. Михалков, Л. Славин, А. Мусатов, К. Седых, Д. Нагишкин, И. Ликстанов и ряд других.

Наряду с большим отрядом русских писателей и драматургов над литературными сценариями работают или будут работать писатели наших братских республик: С. Чиковани, М. Бажан, М. Рыльский, А. Тажибаев, Л. Дмитерко, А. Броделе, А. Гузевичус, И. Балтушис, Б. Кербабаев и другие.

Вместе с известными стране опытными кинодраматургами М. Смирновой, Б. Чирсковым, К. Исаевым, Е. Помещиковым, Г. Гребнером, А. Штейном, А. Довженко, Л. Арнштамом, Н. Погодиным, Е. Габриловичем, К. Виноградской, А. Спешневым, А. Филимоновым, М. Большинцовым и рядом других мы видим в тематическом плане немалое количество новых имен. В большинстве своем это молодые сценаристы — воспитанники ВГИК: Л. Неменова, Р. Буданцева, Г. Сендбейли, Г. Граков, В. Соловьев, В. Ежов, Н. Фигуровский, Д. Василиу, Л. Рутицкий, М. Ерзинкян, В. Спирина, Л. Иванусьева и другие. Включение работ значительного отряда сценарной молодежи в тематический план — знаменательное и радостное явление.

Основным разделом плана являются темы, посвященные мирному, созидательному труду нашего народа. 44 сценария расскажут нам о людях великих строек комму-

низма, о жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, о борьбе за мир. 14 произведений посвящено детской и юношеской тематике, за последнее время почти сошедшей с наших экранов. 16 сценариев создается для спортивных, приключенческих, музыкальных и комедийных фильмов.

Таким образом, из 127 тем, вошедших в план, 74 посвящены современности. Наиболее слабо представлены в этом разделе темы борьбы за мир. Недопустимо мало комедийных произведений. В этом отношении предстоит еще большая работа. Создание произведений комедийного жанра, любимого нашим народом, должно стать предметом особой заботы и Министерства кинематографии и всех творческих работников.

Историко-партийные фильмы представлены 14 темами. Наряду с такими сценариями, как «Ленин в 1905 году» или «Великая встреча» (о Таммерфорсской конференции, где впервые встретились вожди нашей партии Ленин и Сталин), биографиям выдающихся деятелей нашей партии и Советского государства посвящен ряд произведений: «Дзержинский», «Калинин», «Орджоникидзе» и другие. Мне кажется, что работа над перспективным планированием историко-партийных тем еще только началась. Советский кинематограф может и должен поставить своей задачей создание художественных фильмов, освещающих важнейшие этапы, пережитые коммунистической партией и Советским государством, и тем самым оказать неоценимую услугу миллионам советских людей, изучающим историю партии.

Значительный раздел тематического плана занимают исторические и биографические темы. Здесь в числе 27 будущих сценариев мы видим: «Открытие Антарктиды», «Суворов под Измаилом», «Герои Шипки», «Ломоносов», «Пушкин», «Иван Франко», «Суриков», «Репин», «Чайковский», «Спендиаров», «Архитектор Баженов», «Менделеев» и ряд других. Показ жизни и деятельности лучших представителей нашего народа имеет огромное воспитательное значение.

План включает экранизацию произведений Грибоедова, Гоголя, Пушкина, Тургенева, Островского, Горького и т. д. Вместе с намеченной экранизацией ряда любимейших нашим народом опер этот раздел включает в себя 16 тем.

Можно сказать, что экранизация классических произведений литературы и драматургии представляет значительный и ответственный труд, который ни в коем случае не может быть отдан на откуп ремесленникам от драматургии. Отбор материала в таких произведениях, его компоновка, необходимые сокращения — все это сложнейшие творческие проблемы, подлежащие контролю и обсуждению нашей общественности.

Советский кинематограф всегда широко использовал в своей практике экранизацию лучших произведений советской литературы. По мере появления новых интересных прозаических и драматических произведений они бесспорно должны привлекать внимание студий.

Тематический план должен стать реальной, деловой основой для широкой и интенсивной работы сценарных отделов студий с писателями. Вредной будет всякая попытка превратить план в догму, в бюрократические оковы, мешающие притоку новых литературных сил в кинематограф. Тематическое планирование в кинематографе не может носить характер общественной кампании, после которой наступает успокоение. Внутри намеченного тематического плана все время естественно будут происходить передвижки. Только дальнейшая практика творческой работы с писателями покажет нам, сколько заявок превратятся в полноценные сценарии и сколько предполагаемых работ отсеется по тем или иным причинам.

Кинокомиссия ССП и Министерство кинематографии, опираясь в реализации тематического плана на ряд уже известных писателей и кинодраматургов, должны искать и новых, интересных авторов. В круг постоянного и пристального наблюдения за литературными процессами в нашей стране необходимо включить и крупные литературные объединения в ряде городов, вроде Ростова, Горького, Новосибирска, и литературные силы, группирующиеся на индустриальных гигантах, вроде Уралмашстроя, Магнитки и т. д. Именно отсюда могут притти в кинематограф люди с богатым житейским и производственным опытом.

Профессиональные кинодраматурги много и плодотворно работают в советской кинематографии. Они тесно связаны и с творческими коллективами киностудий и с производством. И это очень существенно и важно. Однако здесь подчас есть опасность узкой «профессионализации».

Постоянное обогащение своего личного писательского опыта, тесная связь с народом, внимательное изучение беспрестанно растущего облика советского героя — залог будущих творческих успехов. Особенно важно это для отряда молодых сценаристов, кончающих Всесоюзный и единственный в мире институт кинематографии. Нельзя «выучиться на писателя» — им нужно стать. Одной из решающих задач кинокомиссии ССП и должно явиться наблюдение за творческим ростом и биографией наших молодых кинодраматургов.

Новый тематический план включает в себя значительный отряд писателей, впервые пробующих свои силы в кинематографе. Нужно, чтобы создание сценария стало для них такой же важной и ответственной задачей, как написание романа или пьесы. Не следует пугать писателя пресловутой «спецификой» кино. Однако нужно понять, что кинематограф — искусство, обладающее своими законами выражения идейных и художественных замыслов, своей стилистикой, своим сюжетосложением, особым отношением к времени и его протяжению, предельной точностью диалога, особенной выверенностью всей композиции вещи. Осуществление творческих замыслов писателя невозможно вне большого творческого коллектива студии. Именно вместе с режиссером, актерами, операторами и художниками выверяется возможность реализации авторского замысла.

Мне кажется, что писатель, искренно и в полную творческую силу готовый работать в кинематографе, не может и не должен игнорировать эти особые обстоятельства. Ведь нередко отдельные писательские неудачи в кинематографе связаны с недостаточно глубоким пониманием и огромных возможностей кинематографа и значительных трудностей сценарного жанра в литературе. А всякое барственное «гастролерство» здесь неизбежно приведет к неудаче.

За последнее время критическая мысль в кинематографе работает чрезвычайно слабо. Нужно активизировать этот отстающий участок работы. Кинокомиссия ССП совместно с творческими работниками кинематографа может и должна провести ряд принципиальных творческих обсуждений-дискуссий по различным жанровым разделам плана.

У нас есть большой опыт и крупные успехи в жанре биографического фильма. Однако за последнее время здесь намечается некоторая стандартизация, повторение пройденного. Творческая дискуссия по этому вопросу сможет во многом помочь писателям и режиссерам.

Мы многое растеряли из того опыта, которым овладели раньше в области комедии. Нужно внимательно и по-хозяйски просмотреть все комедийные работы в кинематографе, от самых ранних до последних, скажем, работ Пырьева. На этой конкретной основе в творческом разговоре с писателями нужно искать позитивные решения интереснейшего и нужного жанра кинокомедии.

Я уже не говорю о разделе современных тем, где творческие дискуссии о конфликте, о методе создания характера, о соотношении центрального героя и коллектива, о показе смысла труда героя и его технологии, о личной судьбе героя на фоне широких социальных процессов, происходящих в мире, должны стать основой интенсивных поисков писателей и кинорежиссеров.

Наша партия и правительство уделяют огромное внимание самому важному и самому массовому из искусств — кино. Дело чести всех советских писателей и творческих работников кинематографии быть достойными в своем творчестве тех великих воспитательных и пропагандистских задач, которые стоят перед искусством кинематографа.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

Народный артист СССР

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ КИНОДРАМАТУРГИИ

Сценарий — основа фильма. Кинокартина начинается с драматургии. Эти непреложные истины хочется сопоставить с простыми фактами: наше киноискусство испытывает нужду в хороших сценариях. Именно несовершенство сценариев приводит к крупнейшим идейным и художественным неудачам.

В постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» сказано: «восстановление Донбасса занимает в фильме незначительное место, а главное внимание уделено примитивному изображению всякого рода личных переживаний и бытовых сцен».

Вот это примитивное изображение, порожденное незнанием жизни и равнодушием к ее новым чертам, сочинительство вместо глубокого проникновения в суть и дух нашей жизни и являются главными недостатками множества сценариев.

Суровый и справедливый упрек был высказан работникам кинематографии в этом замечательном документе партии: «Фильм свидетельствует о том, что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства».

А жизнь, наша советская жизнь, предлагает художникам огромные и интереснейшие по смыслу и духу явления и события. Великая энергия советских людей восстанавливает из пепла города, превращает пустыни в сады, возводит гигантские гидротехнические сооружения. Мы строим невиданное в мире общество. У нас рождается новый человек — источник великой творческой силы, преобразующей жизнь, носитель новой этики и морали.

Киноискусство обладает могущественными средствами. Оно может показать все просторы вселенной, все явления природы, все чудеса техники. Но мы не должны забывать, что основа сценария — действие, а основа действия — человек. Чтобы отобразить новые явления нашей жизни, мы должны мыслить не протокольно, а образно. Драматургия — это не перечень цитат, бескрылых фактов, назойливых сентенций, а показ того, как в поступках и чувствах, в живом, зримом движении сюжета проявляется формирующийся характер, душевный склад человека.

Сюжет — первооснова каждого произведения драматургии. Это всегда находка, изобретение, открытие, помогающие тому, чтобы в событиях, пусть редких и исключительных, проявились типические черты героя. Мы часто забываем гениальную мысль Горького о том, что сюжет — это история характера. И в самом деле, сюжет не просто цепь приключений и происшествий, а история человеческих взаимоотношений, стройный ряд событий, в которых сталкиваются и наиболее ярко раскрываются характеры. Все в сценарии должно быть подчинено изложению истории характера.

Вспомним классическое произведение советского киноискусства — фильм «Чапаев». Ведь он, в сущности, посвящен тому,

как комиссар Фурманов воспитал характер народного героя и замечательного полководца Чапаева. Вспомним трилогию о Максиме. Ведь в ней рассказано о том, как вырастал и формировался характер простого человека, ставшего государственным деятелем.

Любая из замечательных советских биографических картин — «Академик Иван Павлов», «Мусоргский» и другие — это, в сущности, рассказ о том, как обыкновенный человек становится гением, преодолевая препятствия, борясь за вдохновившую его идею. Буржуазные фильмы, показывая жизнь великого человека, подчеркивают его слабости, развенчивают гения, низводят его до уровня обывателя и тем оправдывают всяческие грехи и пороки. Наши биографические фильмы зовут каждого зрителя к подвигу труда, к борьбе и упорству, показывая как пример творческий путь, историю характера и деяний великого человека.

Человечность — вот свойство героя, о котором всегда должен помнить кинодраматург. Даже взявши в герои человека исключительного, он не должен сразу же ставить его на постамент, с первого же шага объявлять о нем, как о недосягаемом гении. Ведь Чкалов — и об этом рассказано в кинофильме — начинал свою летную жизнь с нарушения дисциплины, с ничем не оправданного молодечества: он пролетел на самолете под аркой моста. И Чапаев в начале фильма не совсем политически грамотен: он не знает, в каком Интернационале Ленин, и немного хвастлив: он объявляет Петьке, что мог бы командовать в «международном масштабе», если бы знал языки, он и одет неряшливо и не совсем дисциплинирован. Но это нисколько не принижает его образа, а делает его ярким и многогранным именно потому, что характер Чапаева дан в развитии. Он вырастает, зреет, обретает новые черты на наших глазах.

Мы по праву говорим о «Чапаеве», как о замечательном произведении социалистического реализма. Ведь этот метод советского искусства требует от художника правдивого, исторически конкретного отображения действительности в ее революционном развитии. «При этом, — как сформулировал А. А. Жданов в выступлении на I Съезде советских писателей, — правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма».

В беседе с режиссером А. Довженко товарищ Сталин рекомендовал ему в кинофильме о Щорсе широко показать украинский народ, особенность национального характера, его юмор, его прекрасные песни и танцы. Это мудрое указание подсказывает нам, что сюжет, то есть историю характера, которая должна быть содержанием каждого кинодраматургического произведения, нельзя создавать оторванно от окружающей среды, которая влияет на развитие характера героя.

Чтобы исторически конкретно отображать действительность, художник должен ее хорошо знать, видеть и понимать все ее стороны. Вся полнота жизни, все богатство ее явлений должны служить тому, чтобы в сценарии появился живой и полнокровный герой — правдивое отражение жизни и воплощение высоких передовых идей.

* * *

Многие, если не все, наши неудачи со сценариями происходят от незнания жизни. Сколько раз приходилось нам исправлять сценарии, даже принятые, утвержденные и даже запущенные в производство. Часто это происходило потому, что события нашего времени стремительно опережают сценарии, сделанные на злобу дня, но стареющие завтра.

Фильмы, а значит прежде всего сценарии, должны обладать долголетием и, следовательно, поднимать большие жизненные проблемы. Фильм должен быть плодом большого творческого труда, поисков и размышлений художника, следствием его любви, его одержимости определенной темой, избранным материалом.

Огромную роль в подготовке сценариев может и должен сыграть тематический план. Но нам необходимо выработать глубокие творческие принципы построения действительно делового, действительно конкретного тематического плана. Пока он являлся только пожеланием, только перечислением круга тем, проблем и явлений,

которые должны осветить кинодраматурги, но не учитывал того, что каждый из них может в силу своего призвания, таланта, стиля, склонностей и творческих особенностей написать для кинематографа.

Обычно тематический план представлял собой краткую опись важных и актуальных лозунгов, злободневных проблем, экономических задач ведущих отраслей хозяйства, которые надо отразить в художественных произведениях. Но, как правило, он не учитывал главного: индивидуальности художников, которые будут работать над созданием произведений.

Многие темы излагались так: «О молодых сталеварах», «Об ученых», «О людях металлургического завода» и т. д. Нам ясно, кому будет посвящен сценарий, но совсем не ясно, какая идея вдохновляет его автора, какие проблемы собирается он освещать, какая мысль, какое открытие художника, рожденное изучением действительности, обретет кровь и плоть в произведении и по-новому осветит жизнь образным языком искусства.

Мы как-то забыли, что уже в тематических планах в краткой, сконцентрированной форме языком искусства должны быть выражены мысли, которые волнуют художников и в которых чувствуется новая оценка, свежее образное представление о тех или иных явлениях действительности. К сожалению, тематические планы часто совсем не принимают во внимание возможностей мастеров искусств, их творческие замыслы, рожденные иногда за долгие годы наблюдений, размышлений, изучения жизни. Нельзя, наметив какую-нибудь важную тему, вызвать сценариста, предложить ему в три-шесть месяцев написать сценарий, а затем ждать чуда — рождения художественного произведения.

Тематический план — это проект драматургического творчества. Стало быть, он сам должен быть порождением творческой мысли, результатом исследования жизни, итогом глубокой разведки и изучения тех явлений в развитии нашего общества, которые всего полнее позволяют показать нового человека, строителя коммунизма. Только так можно подходить к составлению тематических планов.

Мне всегда казались простаками или халтурщиками сценаристы, которые едут в творческие командировки не для того, чтобы собирать материал к заказанному сценарию, а чтобы искать идею и сюжет. Ведь истинный художник вынашивает любимую тему долго, иногда годами, прежде чем взяться за ее реализацию. Репин писал своих «Запорожцев» двенадцать лет, а Пушкин «Евгения Онегина» семь лет. Репин отправился в Запорожье с готовым замыслом, а для Пушкина Онегин не только «добрый приятель», но и спутник всей творческой жизни поэта.

В творческой командировке можно лишь наполнять конкретным содержанием, деталями, материалом сложившуюся, выношенную тему, но не открывать ее заново. Настоящий художник вынашивает свой замысел постоянно, выверяя его всю свою жизнь, накапливая и отбирая материал, прежде чем сесть за письменный стол, чтобы реализовать свой замысел. Сценарий может быть написан быстро только в результате длительного и серьезного личного интереса художника к теме.

Замыслы художника, его реальная творческая вдохновенная заинтересованность темой часто и не принимаются во внимание при составлении тематических планов.

Многие наши хорошие фильмы—это экранизации лучших произведений литературы, это воплощение жизненных проблем и образов, которые принесли писатели из жизни в литературу. А кинодраматурги, вместо того чтобы самостоятельно исследовать действительность, искать в ней материалы, конфликты, образы для оригинальных произведений, охотно переделывают уже вышедшие и получившие признание повести и романы в сценарии.

В отличие от литературы у нас за последние годы среди сценаристов не появилось ни одного нового имени. Слишком мало можно назвать оригинальных произведений кинодраматургии. А ведь некогда авторы сценариев трилогии о Максиме, «Великого гражданина», «Встречного» самостоятельно исследовали жизнь, приносили в кино образы и темы, которые являлись шагом вперед в развитии всего советского искусства.

Практика советского кинематографа показывает, что лучшие сценарии создаются содружеством писателя и режиссера. Достаточно сослаться хотя бы на опыт со-

трудничества М. Чиаурели и П. Павленко при создании фильмов «Клятва» и «Падение Берлина». Такое содружество хорошо тем, что материал сценариста заранее предназначается для режиссера, имеющего определенный стиль, собственную систему кинематографического мышления. Союзом двух больших художников порожден величественный эпос наших дней — замечательный фильм «Падение Берлина». Дальновидность, с которой построен сюжет в сценарии этого кинопроизведения, можно признать образцовой с точки зрения стратегической.

В самом деле, если разобраться, у кинодраматургии есть нечто родственное военной стратегии и тактике. Сценарист должен обладать умением выбрать направление главного удара, сосредоточить силы на решающем участке, вести наступление на внимание зрителя, используя преимущество внезапности (новое всегда внезапно), прибегая и к хитрости, опираясь на смелость, как на важный творческий фактор. И все это для того, чтобы вызвать живой интерес зрителя.

При создании драматургического произведения важно подчинить все его элементы единому замыслу, организовать «взаимодействие родов войск», подобно тому как при оркестровке важно, исходя из своеобразия каждого инструмента, поручать им определенные партии. А у нас сценаристы часто играют на одном инструменте или в разнобой на нескольких сразу, забывая о полифоническом звучании, применяют многократные прямолинейные удары, лобовые штурмы там, где нужны обходные маневры и внезапность.

Мы ведем здесь серьезный разговор о секретах нашего мастерства, и нам незачем бояться прямых и точных слов. Да, внимание зрителя остывает, если в начале или середине фильма он уже знает его конец. Значит, искусство сценариста в известной мере состоит в том, чтобы произвести мнимое сосредоточение сил не там, где должен быть главный драматургический эффект. Прямолинейность в трактовке темы, назойливое стремление навязать вывод просто оскорбляют культурно выросшего и идейно зрелого советского зрителя.

Конечно, еще более непростительной и грубой ошибкой является полная беззаботность, проявляемая иными сценаристами к идейному смыслу того, что происходит на экране. Возьмем хотя бы пример из фильма «Спортивная честь». Идет спортивное соревнование, десятки тысяч зрителей волнуются, аплодируют, кричат, свистят. Но кажется, что сценаристы поставили себе целью показать «общечеловеческое» чувство — азарт, увлечение игрой, а не чувства, свойственные только советским людям. А ведь существенная особенность советских «болельщиков» состоит в том, что они всегда высказывают одобрение игре коллективной и освистывают играющих «на публику» отщепенцев-индивидуалистов. Если бы это было показано в фильме, кинозрителей волновала бы судьба человека, которого большой коллектив советских людей осуждает за индивидуализм, за стремление пренебречь общим успехом во имя личной славы. Насколько бы выиграл кульминационный момент фильма, если бы драматурги сосредоточили главные силы для такого идейно целеустремленного эмоционального воздействия на зрителей. Но сценаристы, сосредоточив огромные силы, решающего удара так и не нанесли.

Мне могут возразить, что нельзя требовать такой глубокой идейности от кинокомедии. Но я могу сослаться на свой личный творческий опыт, стоивший огромных усилий и большого труда. Речь идет о фильме «Цирк». Он завершается огромной массовой сценой. Мы долго искали и наконец нашли момент для сосредоточения главных сил и способ внезапно приковать внимание зрителя к этому моменту. Американский импрессарио, решив оскандалить актрису, во время представления в советском цирке выносил на манеж негритенка и объявлял зрителям, что актриса была любовницей негра. Зрители в цирке были самые разные, но все они советские люди и потому отнеслись к этому «сенсационному» сообщению одинаково: все они дружно рассмеялись. А затем, бережно передавая ребенка с рук на руки, советские люди разных обликов, наречий, наций пели ему колыбельную песенку.

От этого эпизода был вполне естественный пластический переход к еще более значительной сцене. Действие переносилось на Красную площадь, на первомайскую демонстрацию. Над многотысячными рядами

демонстрантов звенела песня «Широка страна моя родная», и герои фильма шли вместе со всеми свободными, дружными, не знающими национальной розни советскими людьми.

Конечно же, в данном случае драматургическое построение фильма было подчинено заранее обдуманной стратегии. Мы знали, где и во имя чего мы должны сосредоточить главные силы, где и когда нанести решающий удар, как и чем захватить внимание зрителя, чтобы заставить его самого сделать идейные выводы.

Кинодраматурги часто забывают, что во всяком искусстве изображение реальных жизненных явлений связано с известными условностями, какую бы доподлинную жизненную правду ни стремился воспроизвести художник. В кино актеры играют выученную роль, режиссер ставит фильм по разработанному им плану, оператор снимает кадры с определенной, наиболее выгодной точки. При этом все они заботятся о правдивости создаваемого произведения.

О такой же наиболее выгодной точке подачи жизненного материала должен неустанно думать и кинодраматург. Его сценарий предназначается прежде всего для актерской игры, которая должна увлечь зрителя. Драматургия сценария должна быть построена так, чтобы фильм заставлял зрителя переживать, волноваться размышлять, искать и находить именно те идейные выводы, к которым на основе своей хорошо продуманной стратегии и хочет привести его художник. И как в каждой игре, мы должны заставить зрителя подчиняться установленным условностям, уметь до поры до времени держать его в неведении относительно своих конечных выводов, порой, когда это нужно, даже и ввести в заблуждение — показать ему вовсе не то, чего он по привычке ожидает, а затем внезапно поразить его воображение новизной и величием своего замысла. Зритель только тогда надолго запоминает выводы, к которым его хочет привести драматург, когда драматург образной системой своего произведения сделал все для того, чтобы зритель пришел к этим выводам самостоятельно. Но для этого сценарий должен увлекать, возбуждать горячие чувства, вызывать самый глубокий интерес и пристальное внимание к действию.

* * *

Действие фильма — это и есть изложение его идей. Только в действии может проявиться дух, характеры, образы героев, только через героев кинодраматург может донести до зрителя свои мысли и идеи. Но, к сожалению, не всегда это понимают.

Часто, оценивая идейное содержание представленного сценария, забывают о средствах художественной выразительности, о весомости образа в кино, не считаются с законами жанра и особенностями произведения, со стилем отдельных мастеров кино, не принимают во внимание всего многообразия выразительных средств киноискусства и силы его эмоционального воздействия.

Перегрузка каждой картины многими проблемами, которые редакторы стараются в нее втиснуть, приводит к тому, что ни одна из проблем не обретает образного, художественного выражения. Когда в картине, идущей девяносто минут, проблем много, то все они не могут быть изложены в действии, в истории характеров. В таком случае о каждой проблеме приходится лишь упомянуть на словах, наскоро и сразу же переходить к следующей. Если же мы остановимся на одной главной для каждого фильма проблеме и сосредоточим все средства художественной выразительности на ее образном изложении, она прозвучит убедительно и запомнится надолго. Ведь к нужным идейным выводам зрителя надо привести средствами эмоционального воздействия; нельзя назойливо навязывать ему эти выводы в каждом куске сценария, иначе картина в каждой части получится правильной, а в целом будет скучна, мертва.

Наивно считать, что наши кинозрители неспособны делать правильные выводы из художественного произведения, если в нем нет трескучих фраз и назойливой дидактики. Советский зритель давно перерос эти примитивные наставления, которых все еще требуют от фильмов редакторы. Но, к сожалению, именно в результате этих требований и возникают в сценариях множественность тем и чисто газетная актуальность вместо глубокого художественного отражения действительности.

Достаточно вспомнить сценарий такого фильма, как «Жуковский», где образное художественное мышление порой подменяется лекцией, вспомнить фильмы «Великая сила», «Алитет уходит в горы», некоторые сцены из картины «Александр Попов» и др.

Многие наши картины похожи одна на другую; вместо богатства и многообразия живой жизни, отраженных разными жанрами и стилями киноискусства, мы часто преподносим зрителям штампы. Разве И. Пырьев, создатель «Трактористов» и «Богатой невесты», не воспроизводит прежние свои находки и приемы в «Кубанских казаках»? Ведь в этом фильме все, кроме цвета, повторение пройденного — и актерская игра, и образная система, и мизансцены, и музыкальное оформление, и приемы монтажа. Даже характеры и типы кажутся перенесенными из прежних фильмов.

Плохо также, что на поводу у режиссеров, которые цепко держатся за свои однажды найденные приемы, идут и сценаристы. Мне совершенно ясно, что такой своеобразный и интересный драматург, как Н. Погодин, при создании сценария «Кубанские казаки» явно поступился творческой индивидуальностью, чтобы помочь сделать музыкальную комедию в привычном для Пырьева проверенном и слишком уж неизменном стиле.

Преодолевая опасность стандартизации тех или иных творческих приемов и превращения их в штамп, драматург при создании кинопьес должен широко использовать все средства кинематографической выразительности. А мне кажется, что многие из них сейчас ржавеют без использования. В ряде фильмов природа отдалилась от действия — она ушла в видовые и документальные картины. Исчезли так много говорящие сердцу кинематографические детали. Как замечательную находку, в фильме «Броненосец «Потемкин» рецензенты всего мира отмечали одну выразительную деталь. Судовой врач броненосца смотрел на гнилое мясо сквозь пенснэ и объявлял, что не видит червей. Затем, когда восставшие матросы сбрасывали офицеров в море, на экране показывалось, как болтается зацепившееся за канат это пенснэ. Это был кинематографический образ, с предельным лаконизмом выражающий идею.

Средства кинематографической выразительности беспредельны. Могучая вооруженность этого искусства техникой позволяет показать и дыхание ребенка, и грандиозное сражение, и слезы радости, набежавшие на глаза человека, и катастрофу, грозящую гибелью тысячам людей. Средства кино позволяют вести параллельное действие, показать многослойность событий, их различную протяженность во времени. И все это многообразие средств должно быть направлено на то, чтобы всесторонне показать человека, глубоко интересного зрителю.

* * *

Дидактика, цитатность, протокольное мышление омертвляют живой образ героя. В фильме «Славься, народ», который я сейчас ставлю, Пушкин должен был произносить призыв: «В народ! Наше место именно там!» Надо было слышать, как фальшиво и выспренно звучали эти слова с экрана, не оправданные развитием действия, ничем не подкрепленные.

Мне понятно, почему в фильме «Мусоргский», где так много удавшихся драматургам и режиссеру образов, Бородин и Римский-Корсаков в исполнении талантливых актеров Ю. Леонидова и А. Попова выглядят неживыми схемами. Эти герои не имеют драматической функции, они только цитируют подлинные изречения из писем и высказываний композиторов. А цитата убивает всякое подобие живой жизни. На экране мы должны показывать, как формируются мысли человека, как рождается мировоззрение героя, как складывается его характер под влиянием окружающих событий. Мы должны показать процесс рождения идей. А всякая попытка показать героя с помощью цитат из его произведений всегда будет отдавать фальшью.

Н. Черкасов рассказывал о том, что, работая над образом профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики», он начал с походки. Для того чтобы поиски внешней характерности в изображении героя увенчались успехом, драматург должен дать актеру ясное представление о внутренней сущности героя, о том, как развивается,

растет и зреет его характер. Драматург, конечно, не может предусмотреть всего, чем обогатит актер созданный им образ, отыскивая средства выражения характера и внешней характерности. Но при создании сценария важно позаботиться о том, чтобы слово, ритм речи, обстановка подсказывали актеру и режиссеру возможность разработки ярких и выразительных сцен.

В сценарии «Славься, народ» перед спектаклем «Руслан и Людмила» к Глинке обращается французский журналист с вопросом: «Сколько времени вы работали над оперой?» Глинка отвечает: «Да, пожалуй, всю жизнь». В оркестре звучит богатырская увертюра. И в воображении Глинки проносятся все события его жизни, которые повлияли на создание того, что называется оперой «Руслан и Людмила». Звучат фрагменты оперы, а на экране возникают эпизоды биографии композитора, о которых он вспоминает.

Мы видим Глинку юношей. Он внимательно слушает сказки старой няни. Летят в небе журавли. Восходит солнце. Над рекой проходят с песней бурлаки. Французы отступают из Москвы. Буря на море. Первая любовь. Юный Глинка с нежностью смотрит в глаза своей возлюбленной. Зимняя дорога. Звон бубенцов. Полосатые столбы. Луна... Здесь и биография гения, и рассказ об источниках его творчества, и попытка раскрыть в зрительных образах содержание непревзойденной его музыки.

Чтобы создать такую живописную сюиту кинематографических картин, надо было найти продиктованную стратегией художника-сценариста кульминационную точку, в которой такие картины прозвучат наиболее ярко и впечатляюще. Эта находка не имела бы никакого смысла, если бы не была подчинена самому главному — истории характера.

В Америке, с ее конвейерным производством фильмов, делается пять-шесть моделей. Все остальное — повторение этих однажды созданных образцов.

Ни одна из наших кинокартин не имеет права повторять уже пройденное. В основе каждого нового советского фильма должно лежать новое оригинальное произведение драматургии, в котором звучал бы новый жизненный материал и были бы определены новые принципы построения картины.

Сценаристы должны работать в союзе с режиссерами, знать их возможности и склонности, и это во многом облегчит создание фильма. Более того, сценарии можно и нужно писать для определенных актеров. Конечно, мы не должны иметь своих советских кинозвезд по типу голливудских. Но если композитор пишет «Концерт для рояля», «Концерт для скрипки с оркестром», точно имея в виду определенный инструмент, который эту музыку донесет с наибольшей выразительностью, то почему же при создании сценария кинодраматург не может иметь в виду определенного, любимого зрителями актера, который может и должен с наибольшим успехом воплотить задуманный им образ? Самое массовое из искусств создает своим художникам огромную популярность, и мы вправе пользоваться популярностью актера для того, чтобы с его помощью доносить до зрителя идеи, нужные и полезные народу.

* * *

Кинокомедия — самый отстающий жанр нашего киноискусства. Бывали годы, когда наше кино выпускало до десятка кинокомедий. Но в 1950 и 1951 годах только по две. А между тем рост благосостояния советского народа, его оптимистическая уверенность в своем счастливом будущем, бодрость и жизнерадостность, присущая ему любовь к юмору — все это надо признать исключительно благоприятными условиями для расцвета веселого и живого искусства комедии.

Когда-то В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин сказал о том, что коммунизм должен нести с собой не аскетизм, а жизнерадостность и бодрость.

Вспоминая о своей беседе с товарищем Сталиным, режиссер М. Чиаурели рассказал: «Он говорил, что комедия — важный жанр советского искусства, если только она направлена не на издевательство над советскими людьми, а ставит перед собой благородную задачу воспитания зрителя, если она — бодрая, брызжущая радостью жизни, помогающая бороться с пережитками капитализма в сознании людей».

Эти замечательные мысли служат нам программой и одновременно раскрывают причину неудач многих наших кинокомедий, указывают совершенно правильный путь к возрождению и расцвету этого вида искусства.

За всю многовековую историю искусства истинная комедия никогда не была только средством развлечения, она всегда затрагивала важные, животрепещущие общественные и политические вопросы.

Важнейший признак высокой комедии состоит в том, что ее авторы, следуя за жизнью и соблюдая ее пропорции, располагали смешное рядом с серьезным и поучительным. Силу комического эффекта рождают не технические приемы комедиографа, а его отношение к миру, его мировоззрение.

Салтыков-Щедрин говорил: «чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало». Нет ни одного большого русского писателя, ни одного общественного деятеля, который бы не признавал за смехом его серьезного воспитательного значения. «Смех, — писал Герцен, — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится, бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни».

Нам нужно со всей силой и яростью бороться с тем, что отжило свой век, что мешает нашей свежей жизни. Наша комедия не может быть глупой и безидейной, подобно американской, о которой хорошо сказано, что она берет сюжеты не из жизни, а из предрассудков своих зрителей. Мы должны направлять огонь против элементов буржуазной психологии и морали, которые еще сохранились у некоторых представителей нашего общества.

Главная задача кинодраматурга при создании комедийного сценария состоит в том, чтобы установить жизненную пропорцию, правильное соотношение смешного и серьезного. Нельзя механически отделять смешное от грустного, веселое от печального, так же как неотделимы они друг от друга и в жизни. Комедия превратится в бессмыслицу, если смешное изолируется от всех других чувств. Это будет фальшивое, неправомерное и чудовищное произведение. Человек, непрерывно и по всякому поводу острящий, невыносим. Такое же впечатление производит и комедия, рассчитанная только на то, чтобы смешить зрителя. Это заметил еще Пушкин. Он писал: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия — со временем столь усовершенствованная. Заметили, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии».

Говоря о необходимости сочетания в комедии серьезного и смешного, я вынужден напоминать истину, известную еще с пушкинских времен, потому что у многих наших творческих работников утвердилось мнение, что смешить во что бы то ни стало — главная задача комедии.

За последние годы у нас утвердился по преимуществу жанр музыкальной кинокомедии. Очень нетрудно установить ее характерные черты: она включает в себя и музыку, и танцы, и песни, и куплеты и веселые аттракционы, и комедийные трюки, и многое другое. Но в ней нет главного — истории характера, большой, высокой идеи. Этой ошибки, правда не совсем по своей вине, не избежал и автор этих строк, работая над сценарием фильма «Весна», из которого чрезмерно осторожные редакторы удалили ту самую кульминацию, во имя которой и был задуман фильм.

Не следует, однако, думать, будто стремление развеселить зрителя, поднять его интерес к тому, что происходит на экране, обязательно рождается желанием угодить неприхотливой киноаудитории и что, пользуясь комедийными трюками и забавными положениями, мы хотим увильнуть от трудностей изложения идей, заменив их пустыми эффектами. Нет, создавая яркое комедийное зрелище, художник стремится вспахать и подготовить почву, в которую он потом бросит семена мысли. Ибо брошен-

ные на неподготовленную почву, они не всходят, а если и всходят, то не пускают глубоких корней и погибают от первого холодного ветерка.

Продуманные кинодраматургом комедийные эффекты — это хорошо разработанная тактика, направленная на то, чтобы не в лоб, а с помощью военной хитрости напасть на зрителя неожиданно, приковать его внимание к главному.

Нельзя перегружать комедию множеством идейных задач, она не выдержит груза и пойдет ко дну. Пусть у нее будет одна, но ясная задача, один, но точный прицел. Как всякое подлинное произведение искусства, комедия должна соответствовать духу времени, и по его этическим законам должны быть построены коллизии комедийного произведения.

В своих работах я пытался следовать этим правилам. В фильме «Волга-Волга» мне как драматургу, кажется, удалось соблюсти те самые пропорции смешного и серьезного, отрицательного и положительного, которые существуют в нашей жизни. Ведь главное в фильме «Волга-Волга» — молодые таланты, рост самосознания советских людей, путешествие по новому каналу, то есть то прекрасное и замечательное, что породила наша советская жизнь, в которой бываловы занимают самое ничтожное место. В фильме Бывалов — помеха мелкая и ничтожная. Бывалов — отброс советского общества, надменный и глупый бюрократ. Если бы он занял внимание зрителей на протяжении всей картины, фильм был бы поклепом на нашу советскую действительность.

* * *

При создании кинокомедии сценаристы отнюдь не должны забывать о том, что умение вызывать смех — сложнейшее из искусств. Здесь нельзя пользоваться недозволенными приемами. В наши дни невозможна комедия эксцентрическая, но комедия без эксцентрики была бы недопустимо пресной.

Комедиограф имеет полное право прибегать к гиперболам, к трюкам, к неожиданным эффектам, если они служат идейным задачам, которые он поставил перед собой. Если ему ясны эти задачи, он не должен бояться и эксцентрики.

Горький в своих воспоминаниях пишет, что Владимир Ильич интересно говорил об эксцентризме как особой форме театрального искусства:

«— Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно».

Значит, эксцентрика имеет все права на существование, если за ней скрыты глубокие мысли, если она в самом деле замысловатая, направленная к тому, чтобы показать алогизм обычного и таким образом высмеять подлежащее осмеянию чувство или свойство человеческого характера. Многим ясно, что комедия должна быть серьезной. Но никому никогда не приходило в голову объявлять, что комедия не должна быть смешной. Драматурги, некогда успешно работавшие в этом жанре, отошли от него именно потому, что не могут найти пропорции смешного и серьезного, которых, если говорить честно, не знают и сами редакторы.

Комедийные трюки и сюжеты не лежат на поверхности. Их надо искать долго и упорно. Всегда, когда ко мне приходят молодые кинодраматурги, я предостерегаю их от банальности.

— Кто герой? — спрашиваю я у автора.

— Молодая энергичная культработница, массовик.

— Место действия?

— Парк.

— Козы ходят? — задаю я лукавый вопрос.

— Ходят, — смущенно признается молодой человек.

Вот вам типичный пример лобового, прямолинейного построения комедийного сюжета. Если героиня молодая энергичная культработница, а место действия парк, значит, он обязательно должен быть вначале запущенным и по его аллеям должны ходить козы, а впоследствии... Впрочем, читателю и так уже ясно, что будет впоследствии: парк станет образцовым.

Много важных обстоятельств должен учитывать кинодраматург, создавая комедийный эффект. В картине «Петер» с участием Франчески Гааль есть один удачно придуманный комедийный трюк. Героиня работает в гараже и должна заправлять

автомашины бензином, водой. Но она наливает бензин не в бак, а в радиатор. Все зрители, которые хоть немного знают автомобиль, предугадывают предстоящую катастрофу. И не напрасно. Машина взрывается... Но представьте, что в машину садилась бы какая-нибудь простая советская девушка или наш хороший парень— никакого комедийного эффекта в этой ситуации не было бы. Обаятельную героиню следовало отдать под суд, а отнюдь не веселиться и не восхищаться ее милой проделкой.

Таким образом, все в комедийном искусстве, все в мастерстве автора кинокомедии должно иметь точный, снайперский прицел и разить без промаха. Огромная палитра и неисчерпаемые возможности для создания кинокомедии, которыми обладает наша кинематографическая техника, не имеют никакой цены, если при создании сценария автор не ставит перед собой большой и высокой цели, если у него нет глубокого и серьезного идейного замысла.

* * *

Весь комплекс затронутых здесь творческих вопросов тесно переплетается с вопросами организационными. Но эти в свою очередь также должны быть решены творчески. В самом деле, правильное решение, скажем, вопроса о тематическом планировании возможно только в том случае, если у Министерства кинематографии и студий установится не только тесная связь, но и настоящая творческая дружба с литераторами, если писатели будут не гостями, а постоянными участниками работы студии, будут знать ее запросы и возможности, ее пожелания и намерения, подсказывать свои мысли и соображения.

Мне думается, что для серьезных сдвигов в подготовке сценариев нужна множественность попыток. Нельзя расставаться с безусловно способным и одаренным автором при первой же его неудаче. Даже у больших, гениальных художников вещи получались не сразу. Известно, что разрабатывались десятки вариантов одного и того же произведения, прежде чем оно обретало свою окончательную форму. А форма сценария особенно сложна.

Мы должны не только помочь писателю собрать материалы, но и быть его педагогами, терпеливо и внимательно учить его искусству построения сценария. Это надо вменять в обязанность редактору и режиссеру — это их творческая функция.

Огромное количество тем дает нам наша жизнь.

Кинодраматург должен глубоко изучать действительность и быть «с веком наравне» по своим знаниям, по своему политическому кругозору. Только в этом случае он сможет по-настоящему оценить жизненные явления и глубоко вскрыть их идейный смысл в образах искусства.

Н. ПОГОДИН, А. ТАЖИБАЕВ

Джамбул

Казахская ковылевая степь. Вдали горы, увенчанные снежными вершинами. Остатки древнего памятника с выветрившимися арабскими письменами.

Издалека приближается группа всадников.

Они пересекают бескрайные пространства, по которым движутся отары овец, караваны верблюдов, белеют вдали юрты аулов...

Группа всадников несется к возвышенности, на которой стоит юрта Суюмбая. Вокруг нее собралось множество людей. Сидят на земле, на конях, на верблюдах.

Бедные первобытные одежды — оборванные халаты, овчины, вытертые треухи. У охотников на согнутых руках могучие беркуты. Народ в скорбном молчании смотрит на юрту Суюмбая.

Из толпы выделяется молодая красивая девушка Салтанат. Кого-то отыскивая, она спрашивает женщин, детей. Ей указывают в сторону.

У подножья кургана, на котором стоит юрта, Салтанат находит молодого Джамбула, статного, широкоплечего, с живым умным взглядом темных блестящих глаз.

— Жаке, милый, — говорит девушка, — я ищу тебя всюду... Ты плачешь?

— Нет, плакать я не умею, — отвечает Джамбул.

И тихо, как бы повторяя одну и ту же мысль про себя, он говорит, глядя на юрту Суюмбая:

— Неужели он умирает? Самый дорогой человек, великий акын. Он очень любил меня...

Салтанат, оглянувшись, присаживается рядом:

— А я?.. Разве я люблю тебя меньше?

Джамбул, как бы продолжая свою мысль, не глядя на Салтанат говорит:

— Он заменил мне отца, он посвятил меня в тайны своего искусства, он рассказал мне, почему в наших богатых степях живет бедный народ.

Салтанат обнимает Джамбула:

— Бесценный мой, сокол мой... Он не обещал тебе свою домбру в наследство?

Джамбул не успевает ответить. Мимо них пронеслась группа богато одетых всадников, направляясь к вершине кургана.

Осадив коней, всадники спешиваются. Это Кадырбай и Шаймухамед в сопровождении жигитов.

Кадырбай кинул взгляд на озабоченного Шаймухамеда:

— Волнуешься?

— Да, мирза, умирает великий певец, наш старейший акын, — отвечает Шаймухамед.

— Он был с причудами, этот старик Суюмбай, — замечает Кадырбай.

Шаймухамед горячо отвечает:

— Пускай... Но для меня получить из рук Суюмбая домбру, все равно, что получить богатое наследство.

— Не волнуйся, — успокаивает Кадырбай Шаймухамеда. —Ты вернешься с похорон Суюмбая с его домброй.

Оба направляются к юрте.

Навстречу выходят старики и знать. Они торжественно приветствуют Кадырбая, сопровождают его к юрте. У входа наиболее древний из старцев возвещает:

— Молитесь и ждите... К нему пошел лучший наш лекарь.

Кадырбай, Шаймухамед, старики и знатные люди остаются у входа в юрту. Слышно тихое звучание домбры.

* * *

На ложе, установленном в юрте, лежит аскетического вида старец. Он недвижим. И только сухая рука непрестанно перебирает струны домбры.

К Суюмбаю склоняется восточного типа знахарь в экзотическом наряде. Образ величавого умирающего старца в резком контрасте с обликом пронырливого старика знахаря. Повидимому, не в первый раз он настойчиво предлагает больному пиалу со снадобьем.

— Выпей, Суюмбай, и к тебе вернется молодость!

Не открывая глаз, Суюмбай тихо говорит:

— Зачем мне молодость, я хочу умереть стариком.

Знахарь убеждает старца:

— Знаешь ли ты, что я тебе даю? Здесь кровь молодого орла с золой от корней столетнего тополя, толченое сердце тигра и порошок из его же когтей. Если выпьешь, ты не умрешь!

Знахарь насильно всовывает в руку Суюмбая пиалу. Тот открывает глаза, нюхает снадобье, морщится и решительно выплескивает его на землю. Знахарь хватается за голову и выбегает из юрты.

В ужасе и негодовании знахарь кричит собравшимся у юрты старикам:

— Он выплеснул мой самый драгоценный напиток! Я отказываюсь его лечить.

Люди входят в юрту Суюмбая. Протискивается вперед Кадырбай, держа за руку Шаймухамеда. Кадырбай подходит к ложу умирающего:

— О мудрый наш! — с ложной патетикой восклицает он. — Светлый наш акын! Узнаешь ли ты меня?

Суюмбай посмотрел на Кадырбая:

— Как не узнать мне Кадырбая.

— К твоим ногам припадает лучший наш молодой певец! — продолжает Кадырбай. И шепотом в сторону Шаймухамеда: — Падай... Рыдай!

Шаймухамед стремительно падает к ногам умирающего. На лице Суюмбая мелькает слабая, тонкая улыбка. Кадырбай становится на колени и торопливо шепчет на ухо старику:

— Старейшие наши акыны и все лучшие люди изъявляют жела-

ние, чтобы ты передал свою домбру Шаймухамеду. Я объявлю эту твою волю народу!

— Ты, мирза, успокойся... — отвечает Суюмбай. — Я сам скажу...

Обрадованный Шаймухамед со слезами на глазах восклицает у ног умирающего:

— Живи, наш отец!.. Алла, алла...

Суюмбай бросает ему:

— Встань. Я еще жив... Не шуми.

Кадырбай уверенно обращается к старикам:

— Сейчас наш мудрый акын объявит, кому он передает свою домбру!

Среди собравшихся людей движение. Все с напряжением ждут.

Суюмбай тихо произносит:

— Принесите моего любимого сокола.

Кадырбай, торопясь:

— Сокола! Сокола!

Кто-то побежал за соколом. Суюмбай чуть приподнялся, осматривает собравшихся, ищет кого-то взглядом. Кадырбай вопрошающе склонился к старику.

— Позовите Джамбула, — тихо говорит Суюмбай.

Кадырбай громко, нетерпеливо кричит:

— Джамбул! Джамбул!

Люди кинулись к выходу.

* * *

Охотники вносят в юрту сокола. У входа появляется Джамбул. Старец смотрит на сокола, берет свою домбру. Кадырбай склоняется к изголовью умирающего и шепчет на ухо:

— Кому передашь домбру, акын-ата?

Суюмбай улыбается:

— Моему соколу.

Кадырбай вскакивает, волнуясь, кричит:

— Налейте кумыса!.. Он теряет память!

Люди засуетились, наливают в пиалу кумыс, подносят Суюмбаю. Тот отстраняет ее. Протянув домбру, тихо говорит:

— Пусть возьмет мою домбру Джамбул.

В юрте смятение. Вскочил с колен ошеломленный Шаймухамед. Задвигались неподзижные доселе величавые старики и акыны, заметались родичи.

Кадырбай подбегает к ложу умирающего:

— Опомнись, Суюмбай, — кричит он в негодовании, — перед тобой лучшие наши акыны, а ты завещаешь свою домбру какому-то нищему, Джамбулу?

С трудом произнося слова, Суюмбай отвечает:

— У него мужественное сердце и правдивая душа, он лучший мой ученик... Мой сокол.

— Опомнись, Суюмбай! — кричит Кадырбай.

— Отдайте мою домбру Джамбулу, — повторяет Суюмбай, и худой, изможденной рукой протягивает домбру к старцам.

Старцы берут домбру и передают ее от одного к другому.

Домбра плывет мимо акынов, мимо Шаймухамеда, они провожают ее взглядами, полными негодования и зависти.

Домбра переходит из рук в руки, плывет среди людей, принимающих ее, как священную реликвию.

Наконец она доходит до Джамбула. Он благоговейно берет домбру, целует ее, трепетной рукой касается струн. Домбра зазвучала.

Взбешенный Кадырбай, ни на кого не глядя, направляется к выходу. За ним спешат Шаймухамед, знатные акыны, встревоженные родичи. В юрте остаются только Джамбул, Салтанат и несколько древних старцев. Джамбул тихо подходит к ложу Суюмбая, опускается на колени.

Умирающий акын кладет свою руку на плечо юноши. Джамбул тихо вопрошает:

— Как мне петь, ата?

Медленно собрав последние силы, Суюмбай напутствует Джамбула:

— Странствуй по родной земле... Пусть самый последний чабан, старуха доярка и бедный жатак, охраняющий зимовья, будут твоими наставниками... Пусть слезы народа будут твоими слезами, пусть счастье народа будет твоим счастьем.

Суюмбай поднимает сокола:

— Прощай, мой сокол, — шепчет старец, — небо твое, земля моя... Прощай, мой Джамбул-сын. Не сокола я выпускаю в небо, а тебя, Джамбул-певец, пускаю в жизнь!.. Тебя, мой...

Не закончив своего благословения, Суюмбай медленно сползает на подушки и остается недвижим. Пауза. Тишина.

Из рук Суюмбая, освободившись, вылетает сокол. Он поднимается вверх, к своду юрты, где через открытое отверстие синеет небо.

Из отверстия юрты вылетает сокол. Народ, окружающий курган, следит за полетом птицы. Несколько стариков, вышедших из юрты, поднимают над ней белый стяг — знак смерти старого человека.

Среди народа слышны горестные восклицания, плач:

— О Суюмбай, золотой акын наш!.. Свет погасший!..

Среди расступающейся толпы стремительно идет к своим коням Кадырбай, сопровождаемый Шаймухамедом и знатью. Оборванный старик с гневом говорит им, указывая на поднятый белый флаг:

— Великий акын умер. Остановитесь.

Кадырбай бросает ему:

— Пусть его поминают голодранцы, как ты!

Вскочив на коня, Кадырбай со своими спутниками мчится прочь.

Около стяга стоит потрясенный смертью учителя Джамбул. Возле него Салтанат.

Слезы текут по лицу юноши. Прижимая к груди домбру Суюмбая, он шепчет:

— Слезы народа будут моими слезами, счастье народа будет моим счастьем...

И словно давая клятву, Джамбул поднимает глаза к небу.

Там, распластав могучие крылья, над курганом парит сокол, выпущенный Суюмбаем.

* * *

Древний камень с выветрившимися арабскими письменами, который мы видели в начале фильма. Прошло время — камень еще больше осыпался, покосился. Прошедшие годы оставили на камне свои следы.

В степи показывается всадник. Он едет, перебирая струны домбры. Это Джамбул. Он окреп, возмужал. Одежда молодого певца попрежнему небогата, на коне — переметные сумы.

Джамбул оглядывает местность, замечает камень. Оборвав песню, останавливается на вершине кургана. Там стоит покосившийся от времени остов юрты Суюмбая, развалившаяся глиняная пристройка. Все заросло травой, все говорит о заброшенности жилья Суюмбая.

Не сходя с седла, Джамбул грустно смотрит по сторонам, шепчет:
— Мой Суюмбай... Мой учитель...
Вдруг, что-то увидев в степи, круто повернул коня, стремительно мчится с кургана.
Джамбул нагоняет группу конных чабанов, которые на веревке тащат, почти волокут подростка. Мальчик не кричит, не плачет, но всеми силами старается освободиться.
Джамбул преграждает путь чабанам, кричит:
— Постойте! Я вижу, вы поймали разбойника, чем он вас обидел?
Чабаны останавливают коней, переглядываются. Джамбул с деланной строгостью кричит мальчику:
— Говори, разбойник, что ты сделал! Кого ты убил?!
Но мальчишка, пользуясь тем, что аркан ослаб, ловко выпутывается и стремглав бежит в степь.
Чабаны кричат:
— Лови! Лови чертенка!
Не довольствуясь этим, хотят пустить коней следом за беглецом.
Джамбул становится поперек дороги.
— Постойте, чабаны. Скажите, что случилось?
Разгневанные чабаны теснят конями Джамбула.
Один из чабанов свирепо замахивается на Джамбула плетью. Но рука останавливается и медленно опускается. Лицо чабана из свирепого делается добрым и радостным:
— Порази меня стрела, это Джамбул!
Остальные чабаны восклицают:
— Джамбул!
— Сын Джабая, акын!
— Джамбул вернулся!
Джамбул почтительно приветствует чабанов, спрашивает:
— Что же сделал ваш маленький разбойник?
И почти одновременно, на перебой, желая поделиться своим горем, чабаны повествуют:
— Беда, Джамбул, у нашего хозяина подохла лучшая собака.
— Любимый волкодав Кадырбая.
— Он велел притащить на аркане мальчишку, кормившего собак.
— А Касым не виноват... Собаку укусила змея.
Джамбул с гневом произносит:
— Глупые люди! Виноват — не виноват, но мальчика Кадырбай засечет насмерть! Возьмите вину на себя, всех бай не посмеет сечь.
Мальчик Касым, укрывшись в зарослях, прислушивается к разговору Джамбула с чабанами. Стараясь лучше запомнить услышанное, он с восхищением повторяет:
— Джамбул... Сын Джабая...
Один из чабанов — по облику и одежде, повидимому, старший — говорит Джамбулу:
— Ты сказал доброе слово. Мудрый совет. Пусть лопнет от злости Кадырбай — мальчишку мы не отдадим!
Чабаны подтверждают слова старшего. Джамбул, довольный, заключает:
— И не бойтесь! Бай один, а вас много.
Направляет коня к виднеющемуся вдали аулу Кадырбая.
Едет Джамбул. Звучит в степи его домбра, слышен его напев.
Джамбул въезжает в аул Кадырбая, в ту его часть, где живут бедняки-чабаны, ремесленники, коневоды. Их юрты покрыты рваным

войлоком, сквозь который пробивается дым очагов. Оборванные люди катают кошмы, работают у огней древних кузниц. Повсюду следы нищеты, изнурительного труда, тяжелых условий жизни.

Люди узнают акына, встречают его радостными возгласами:

— Джамбул!

— Джамбул вернулся!

Оставляя свою работу, народ устремляется к Джамбулу, идет рядом с его конем.

— Расскажи, Джамбул, где ты был все эти годы, что видел? — спрашивают певца.

Джамбул в ответ ударяет по струнам и запевает:

— Степь я от края до края прошел.
Счастья напрасно искал, не нашел.
Степи богаты, просторы вольны.
Степи богаты, а люди бедны.

Около одной из юрт Салтанат слышит песню Джамбула, узнает его голос. Бросив свою работу, девушка бежит навстречу Джамбулу.

Джамбул кончил петь. Народ забрасывает его вопросами:

— Скажи, жаке, где лучше жить — у нас или в Киргизии?

С мягким юмором Джамбул мгновенно отвечает:

— Вам везде хуже!

Смех. Молодой чабан в тон Джамбулу спрашивает:

— А тебе где лучше, Джамбул?

— О, мне! — отвечает Джамбул под перебор своей домбры, — мне хорошо всюду, где мои друзья!

Люди смеются шуткам акына.

— Отчего же ты опять вернулся сюда? — спрашивает кто-то.

— Соскучился... — хитро отвечает Джамбул. — По баю Кадырбаю.

Веселье, смех.

Вдруг Джамбул словно окаменел. Домбра чуть не падает из его рук. Кто-то поддержал ее:

— Что с тобой, Джамбул?!

Джамбул не отвечает, соскакивает с коня, пробегает сквозь кольцо окружающих его людей и спешит к стоящей в стороне взволнованной Салтанат. Бросается к ней:

— Салтанат!

— Джамбул!.. — с нескрываемой радостью шепчет счастливая Салтанат.

— Где бы я ни странствовал, Салтанат, все эти годы ты была у меня в сердце, — тихо говорит Джамбул девушке.

— Все эти годы я думала только о тебе, мой Джамбул, — отвечает Салтанат.

— Я приехал просить твоей руки, — нерешительно говорит Джамбул.

— Проси... — тихо соглашается Салтанат.

Джамбул кивает головой в сторону большой богатой белой юрты:

— А твой родич, Кадырбай, даст согласие?

Трепетно, с нежностью, чуть не со слезами на глазах Салтанат говорит:

— Милый мой, серебряный сокол мой, ты только угоди ему! Он глуп, он думает, что умнее его никого на свете нет... За ним всюду ездит певец, Шаймухамед, который его прославляет. Кадырбай платит за это конями, серебром. Угоди Кадырбаю. Счастье наше в твоих руках!

Влюбленные глаза обоих. Порывистый ответ Джамбула:
— Без тебя мне не жить, не петь. Я все сделаю, все...
И Джамбул решительно направляется к юрте Кадырбая.

* * *

На поляне, около богатой юрты, сидит Кадырбай в окружении гостей и приближенных.

Он угрюмо смотрит на собачий ошейник с колокольчиками, который держит в руках.

Шаймухамед поет Кадырбаю песню. Слуги подносят кумыс, яства. Кадырбай гневно отмахивается, прерывает Шаймухамеда:
— Надоело, пой новое.

Шаймухамед начинает другую песню.

Кадырбай, послушав, снова обрывает певца:
— Слыхал, замолчи.

Тот угодливо перестает петь.

К поляне приближается Джамбул. За ним движется народ и мальчик Касым, которого Джамбул спас от гнева хозяина.

Кадырбай всматривается, удивленный, вопрошает:
— Это ты, Джамбул?
— Я, мирза, — отвечает спокойно акын.
— Где ты пропадал? — задает вопрос Шаймухамед.
— С тех пор, как умер великий учитель Суюмбай, — говорит Джамбул, — я странствую по родной земле, пою простым людям и собираю песни и сказания.

Шаймухамед усмехается:
— Немного же ты нажил за эти годы! Не зря тебя наши баи прозвали «рваным акыном».

Кадырбай, пораженный:
— Я давно слышу: «рваный акын», «рваный акын»! Это ты?
— Да, мирза, — подтверждает Джамбул.

Кадырбай спрашивает с неприязнью:
— Ты зачем приехал в мой аул?
— Свататься, — отвечает Джамбул. — Я люблю Салтанат и хочу взять ее в жены.
— Ты? — Кадырбай громко смеется, смеются и гости.
— Ну да, — наконец говорит Кадырбай, — я ее только для тебя и растил!.. За такую девушку полагается хороший калым, а ты что можешь дать?
— Калым певца — хорошие песни! — весело отвечает Джамбул.

Кадырбай переглядывается с Шаймухамедом и меняет тон:
— Ты, кажется, умеешь петь веселые песни. Можешь развеселить меня?
— Могу!
— У меня подохла собака, лучший сторож стада. Прославь мою собаку!

Джамбул стоит потупившись. Лицо его омрачается.

С тревогой смотрит на него Салтанат.

Смотрит на Джамбула народ, напряженно ожидая ответа.

Шаймухамед язвительно повторяет:
— Прославь собаку!

Джамбул вздохнул, поднял голову.
— Хорошо, — тихо говорит он Кадырбаю, — я прославлю и вас и вашу собаку.

И начинает запев.

Джамбул поет свою знаменитую песню «Собака бая Кадырбая»:

— Слушайте, слушайте, люди степей,
Бай о собаке тоскует своей.
Вольная песня, лети по аулам,
Бай Кадырбай, ты послушай Джамбула!

Голос Джамбула звучит все сильней:

— Собака не плохо степям послужила,
Пользу большую она приносила.
Я славлю ее неустанно, однако...
Я знаю: злодею служила собака!

Гул одобрения со стороны народа. Возмущенные возгласы баев. Перекрывая шум, Джамбул заканчивает, обращаясь к Кадырбаю:

—Я все переделал бы, если бы мог:
Жила бы собака, а ты бы подох!

Среди гостей и приближенных бая смятение.

Народ отвечает смехом на песню Джамбула. Слышны возгласы:

— Молодец, Джамбул!

— Пой правду, акын!

Кадырбай взбешен:

— Проклятый бродяга! В плети его!..

Джамбул идет к выходу, слуги кидаются следом за ним.

Народ закрывает собой Джамбула. Размахивая плетьми, слуги пытаются пробиться через толпу. Мальчик Касым путается у них под ногами, мешая преследователям.

Джамбул обнимает Салтанат, прощается с ней. Девушка горестно восклицает:

— Что ты сделал, Джамбул?!

— Прости, Салтанат, — тихо говорит Джамбул, — иначе я не мог... Прощай.

— Прощай, мой Джамбул-джан, — шепчет Салтанат и смотрит на Джамбула взглядом, полным любви и страдания. Джамбул вскакивает на коня.

Слугам Кадырбая, наконец, удается пробиться через толпу. Они спешат по следам Джамбула. Но уже поздно: низко пригнувшись к голове коня, он несется в горы...

* * *

Захолустный городок Верный. Грязная площадь у собора. В глубине, у деревянного помоста, украшенного трехцветными царскими флагами и коврами, группа офицеров в парадных мундирах, священников, казахской знати в парчевых халатах и нарядно одетых дам с зонтиками. Слышен колокольный звон, звуки духового оркестра, отдаленные крики «ура».

Вокруг помоста, за оцеплением городовых, толпится народ: казахи, русские. В массе своей толпа состоит из мелкого крестьянского люда, русских поселенцев, казахов-ремесленников и приезжих степняков, по большей части конных. Торговцы. Продажа шашлыка «на палочках». Словом, колорит и краски тех времен.

Усатый пристав выводит на площадь необычайную процессию: десятка два акынов в парадных одеждах, с домбрами в руках. Особенно выделяется своими мехами и перьями разукрашенный, постаревший Шаймухамед.

Пристав оглядывается на монументальных всадников и, непрестанно вытирая мокрый от жары затылок, говорит:

— Уразумейте, господа акыны: к нам в Семиречье прибыл новый губернатор, в честь коего и устроено сие торжество. Понятно? Спешивайтесь, настраивайте свои бандуры. Веселей, веселей!

Акыны спешиваются. Шаймухамед приосанивается, оправляет свои пышные одежды.

В толпе, окружающей площадь, стоит Джамбул. Он стал значительно старше. Годы наложили отпечаток на его лицо. Джамбулу более сорока лет. В руках акына неизменная домбра, одежда попрежнему небогата.

С Джамбулом стоит группа русских поселенцев — Петр Николаев, Никита Гурьев, Степан Соколов, Анна. И двое казахов — Бекбулат и Айдар Баранбаев. Бекбулат, человек с резкими чертами лица, выражающими волю и отвагу, с усмешкой замечает, глядя на пристава и акынов:

— Никогда не видел, как полиция учит наших акынов петь.

Смех окружающих.

Пристав бросается к Бекбулату:

— Что ты болтаешь, болван?!

Бекбулат спокойно повторяет:

— Я говорю, что никогда не видел, как полиция учит наших акынов.

Смех еще громче. Пристав оторопел.

— Что? У ссыльных бунтовщиков выучился?!! — и пристав кивает на русских товарищей Бекбулата. — Смотри у меня!

Грянул марш. Встречают губернатора. Слышны аплодисменты, приветственные возгласы.

Сопровождаемый свитой, на помост поднимается губернатор. В ответ на приветствия он кивает головой по сторонам. Стоящий перед помостом казах, одетый в меха и сверкающую парчу, падает на колени и ползет к помосту.

Это Кадырбай. С великой подобострастностью он обращается к губернатору:

— Ваше высокопревосходительство! Смеет ли бедный человек из племени казахов просить вас послушать наших лучших певцов-акынов. Они желают по казахскому обычаю провести в вашу честь состязание — айтыс.

Губернатор, довольный, кивает головой:

— Хорошо. Пусть поют. Это трогательно, — и приглашает Кадырбая взойти на помост.

Усатый пристав делает знак. Из группы акынов на середину круга выходит Шаймухамед.

Он самоуверенно оглядывается, ударяет по струнам, делает традиционный протяжный запев и поет куплет вызова:

— Эй, акын любой,
Запевай со мной!
Губернатор нас
Пригласил на той!

Все акыны стоят неподвижно. Никто не выходит в центр круга. Слышен повторный вызов Шаймухамеда:

— Эй, акын, не стой!
Запевай со мной!

Акыны стоят.

Губернатор недоумевает:

— Ну, что же?..

— С великим Шаймухамедом, ваше высокопревосходительство, никто не решается состязаться, — поясняет Кадырбай.

В этот момент народ расступается, давая дорогу Джамбулу. Он подходит к Шаймухамеду и становится против него. Тот изумлен.

— Джамбул? Ты принимаешь мой вызов?

— Мы с тобой еще ни разу не состязались, — усмехается в ответ Джамбул.

Губернатор доволен:

— Нашелся-таки соперник! Это делается интересным, господа!

На помосте оживление. Офицеры, знать, дамы с интересом смотрят на Джамбула.

С одной из повозок, окружающих площадь, соскакивает взволнованная женщина. С ней девочка. Женщина, в которой мы узнаем Салтанат, постаревшую, с усталым лицом, пораженная шепчет:

— Джамбул... Джамбул...

Пробирается, держа девочку за руку, вперед к месту, где начинается состязание.

Первым поет свой куплет Шаймухамед:

— Кто богаче всех?
Кто сильнее всех?
И на всей земле
Кто мудрее всех?

Губернатор и все собравшиеся внимательно слушают. Слышен голос Шаймухамеда:

— Это белый царь
В золотом венце!
Он весь век живет
В золотом дворце.

Губернатору нравится песня Шаймухамеда:

— Прекрасно, очень трогательно... Высокий стиль, — говорит он и хлопает в ладоши. За ним аплодирует свита и все собравшиеся на помосте.

Наступает черед Джамбула. Сделав протяжный выкрик, которым акыны начинают песни, он поет первый куплет:

— Ой, акын Шаймухамед,
Петь мне так, как ты, — не след!
Коль хвостом уж так вертеть —
Лаять нужно, а не петь!

Со стороны народа слышны смех, гул одобрения.

Изумленный губернатор, не разобрав, вопрошает:

— Что такое, что такое?!

— Ваше высокопревосходительство, — спешит сказать смущенный Кадырбай, — это грубый певец. Сейчас наш Шаймухамед его посрамит, и он уйдет с позором.

Шаймухамед оглядывается, видит, как Кадырбай жестами подбадривает его, ударяет по струнам и поет, закрывая время от времени глаза:

— Слово дерзкое бросая,
Ты позоришь Суюмбая.
Ты опомнился б, Джамбул,
Царский праздник уважая!

Джамбул мгновенно отвечает:

— Честь акына ты позоришь!
Ты кому здесь песней вторишь,
Голосишь, закрыв глаза,
То, что пристав приказал?!!

Шаймухамед должен петь ответ. Но ему уже с трудом дается стих. Он подбирает слова песни медленно, запинаясь:

— Ой, Джамбул, домбру бросай
И беды не наживай.
Нас рассудит Кадырбай —
Наш почтенный управитель,
Песен ревностный ценитель!

Шаймухамед делает поклон в сторону Кадырбая.

В контраст с Шаймухамедом Джамбул отвечает мгновенно:

— Не судья мне ворон тот,
Не судья мне знати сброд —
Пусть рассудит нас народ!
От суда ты не уйдешь.
Продал песни, продал душу,
И народ свой продаешь!

Слова Джамбула вызывают одобрение в толпе на площади. Шаймухамед стоит растерянный, опустив домбру.

Слышны крики:

— Уходи, Шаймухамед!

— Ты посрамлен, уходи!

— Иди торговать баранами!

Джамбул выходит из круга. Празднество нарушено. На помосте смятение. Мечется и ахает Кадырбай. Возмущенный губернатор уходит, бросая на ходу приставу:

— Что вы смотрите? Это опасный смутьян!

Пристав бросается к толпе, свистит полицейским.

Пристав на ходу обращает внимание на стоящего среди народа молодцеватого русского солдата. Подзывает его:

— Эй, солдат! Видел смутьяна, что скрылся в толпе?

— Так точно.

— Задержи его — губернаторский приказ! И на водку дам, — пронзительно шепчет пристав. Солдат исчезает в толпе.

Джамбул стоит, окруженный казахами, среди которых Бекбулат и Баранбаев. Тут же русские товарищи — поселенцы. Они ничего худого не подозревают. Бекбулат пожимает руку Джамбулу.

Появляется русский солдат.

— Спасайте человека. Плохо будет, — быстро говорит солдат. — Скрывайтесь.

Баранбаев и его товарищи уводят Джамбула.

Пристав с полицейскими пробираются через толпу. Сталкиваются с солдатом.

— Задержал? — спрашивает пристав.

— Так точно.

— Где же он?

— Рядом.

Солдат показывает в сторону, противоположную той, куда ушел Джамбул. Пристав с полицейским бросаются туда.

Бекбулат, Баранбаев, Джамбул и русские поселенцы выходят на боковую уличку города. Тут же и Касым, молодой рослый казах.

Бекбулат с тревогой говорит:

— Надо достать пару хороших коней и проводить акына из города.

— Кони есть!

— Ты кто? Откуда? — спрашивает Баранбаев.

— Я Касым, чабан Кадырбая. Я поеду с акыном.

— Как же ты решаешься бежать со мной? — удивляется Джамбул.

— А вы помните, акын, мальчишку на аркане в ауле Кадырбая? — лукаво говорит Касым. — Помните, как вы спасли меня от плетей? Помните вашу песню о дохлой собаке?

Джамбул поражен:

— Сыночек! Как же ты вырос! Какой жигит!

— Родители умерли... Я остался один... Хочу быть вашим слугой, акын!

— Слуг мне не надо. А хорошему другу рад.

— Я буду вашим хорошим другом, акын Джамбул, — горячо говорит Касым и исчезает.

Джамбул протянул руку Бекбулату:

— Спасибо, Бекбулат... Слыхал я про тебя. Славил твои дела. Наконец, мы встретились. Спасибо, что выручил.

Бекбулат не соглашается:

— Не я выручил. Солдат выручил. Вот какие люди! Понял, акын?

Джамбул многозначительно отвечает:

— Теперь я многое понял, Бекбулат...

Тот наклоняется к Джамбулу:

— И запомни, акын, что мы с русскими людьми готовимся к большим делам.

Джамбул внимательно слушает Бекбулата. Вдруг поднимает голову, смотрит на другую сторону улицы.

Там стоит Салтанат. Неотрывно смотрит на Джамбула, прижимая обе руки к сердцу. Девочка вцепилась руками в платье матери.

Джамбул пристально всматривается в женщину. Лицо его внезапно меняется.

Глаза Салтанат полны слез. Не отрываясь, она смотрит на Джамбула.

Джамбул узнает Салтанат. Бросается к ней. Бекбулат и его товарищи остаются в отдалении. И вот Джамбул и Салтанат стоят в стороне одни. Взволнованная печальная встреча...

* * *

Разъяренный пристав с полицейскими мечется по улицам среди расходящегося народа.

— Где солдат?.. Где солдат?.. Где солдат!.. — шипит он полицейским.

Те озадачены:

— Как сквозь землю провалился.

Пристав в ярости:

— Найти, взять, связать!

— Слушаемся, — отвечают полицейские и разбегаются.

— Стой,—кричит пристав. У него одышка, и пот катится по лицу. — Отставить! Певца взять!.. С балалайкой!.. Который смугьян...

— А где же его взять, ваше благородие? — озадачены полицейские.
— Не знаю! Весь город проверить, а взять.
Полицейские разбегаются, пронзительно свистя.

* * *

Джамбул и Салтанат молча смотрят друг на друга. Девочка по-прежнему держится за подол матери.
Издали доносятся свистки полицейских. Свистки все ближе, громче.
— Твою песню о собаке Кадырбая поют повсюду в аулах, — говорит Салтанат.
— Значит, я правильно сделал, что спел ее тогда, — отвечает Джамбул.
Салганат потупилась.
— А Кадырбай срывает свою злобу на мне.
Отведя взгляд, Джамбул спрашивает:
— А что же муж?
— Он мне сказал: «ты любишь рваного акына» и взял себе другую жену. Я живу одна и только радости, что дочь единственная...
На улицу влетает Касым с запасным конем.
— Садитесь, акын, — говорит он торопливо, — полиция вас ищет.
Свистки полицейских совсем близко.
Бекбулат, Баранбаев и их товарищи торопят Джамбула.
Салтанат подбегает к Джамбулу, поднимает на руках девочку.
— Запомни имя моей дочери, жаке. Ее зовут Сайра. Я научу ее любить тебя больше отца... Прощай, мой Джамбул. Прощай навсегда...
— Прощай, моя Салтанат, — с грустью говорит Джамбул и вскакивает на коня.
Кони, которых привел Касым, прекрасны. Баранбаев строго спрашивает юношу:
— Чьи кони?
— Мои собственные, — отвечает весело Касым.—Все мое богатство.
— Салям тебе, Бекбулат, — говорит, прощаясь, Джамбул. — Салям, друзья, — обращается он к русским поселенцам.
Касым и Джамбул мчатся по улицам, скрываясь из города.

* * *

Надпись:
«В 1916 году Казахстан охватило народно-освободительное восстание против гнета царизма и казахских феодалов, поддерживаемых самодержавием...»
Губернатор Семиречья идет по залу мимо высоких окон, в которых отражается зарево пожара.
Губернатор останавливается и спрашивает сопровождающих его жандармских офицеров:
— Что горит?
— Непокорные аулы, ваше высокопревосходительство.
Губернатор молча проходит дальше.
Он строго смотрит на стоящих перед ним акынов. Их человек двадцать. В ряду акынов стоит Джамбул. В его волосах уже сильная проседь.
Губернатор тоном, полным достоинства, говорит:
— Господа волостные управители, бий, аксакалы! Мы имеем сведения, что некоторые из ваших певцов-акынов возбуждают своими песнями взбунтовавшуюся чернь, возглавляемую мятежниками Амангельды, Токаш Бокеном и политическими ссыльными из России.

Акыны хмуро слушают губернатора. Характерные, типичные лица.

Губернатор кричит:

— Не потерпим, господа акыны! За каждое слово о восстании — Сибирь! Тюрьма!

Сдержавшись, губернатор отходит к столу и величественно объявляет:

— И посему мы положили взять с каждого певца письменное ручательство в том, что он обязуется...

Резко скандируя, губернатор выкрикивает:

— За-мол-чать.

Акыны, среди которых Джамбул, стоят молча.

— Прошу подписываться, — говорит губернатор.

Кадырбай наклоняется к губернатору и шепчет:

— Пусть первый Джамбул подпись поставит, ваше высокопревосходительство. Это он поднял тогда смуту на празднестве. Опасный человек, смутьян.

Губернатор, строго:

— Зови его.

— Джамбул, иди сюда, — говорит Кадырбай.

— Иди, — поддакивает стоящий рядом с Кадырбаем Шаймухамед.

Джамбул подходит к столу. Губернатор вглядывается в него, протягивает лист бумаги и приказывает:

— Подписывайся.

Протягивает Джамбулу ручку.

Джамбул рассматривает ручку, кладет ее на стол и лукаво говорит:

— Я не знаю грамоты. Совсем не умею писать-читать, ни по-нашему, ни по-вашему...

Губернатор возмущается:

— Черт знает что! Феномен какой-то! — и распоряжается: — пусть намочит палец в чернилах и приложит... И смотри, если будешь сочинять и петь, — в тюрьму, в кандалы!

Губернатор уходит.

Жандарм мажет палец Джамбула чернилами.

— Приложи.

Кадырбай и Шаймухамед нетерпеливо подсказывают Джамбулу:

— Приложи!

— Приложи!

Джамбул, посмотрев на палец, намазанный чернилами, делает вид, что хочет приложить его к бумаге и медлит.

Кадырбай и Шаймухамед торопят:

— Приложи!

Джамбул ведет игру: то приближает палец к бумаге, то отдаляет.

— Сюда? — спрашивает он, скрывая издевку.

— Сюда, сюда! — показывает Кадырбай и прижимает палец Джамбула к бумаге.

Джамбул делает на листе один за другим ряд отпечатков пальца.

— Довольно, довольно! — останавливает его жандарм.

Кадырбай торжествуя подходит, говорит Джамбулу:

— Ну, теперь понял? Больше не будешь петь свои подлые песни!

— Все понял, — отвечает Джамбул и подняв домбру, тихо напевая, напоминает Кадырбаю слова песни: — Жила бы собака, а ты бы... — и жестом делает знак: «подох!».

Кадырбай оторопел.

Джамбул уходит.

* * *

Окно, забранное чугунной решеткой. За ней виден силуэт Джамбула. Скорбное лицо. В руках домбра.

С большой печалью горестный Джамбул тихо импровизирует под перебор струн:

— Скорби сегодня не утаю,
Будет печален сказ.
Слушайте: падают в песню мою
Слезы из многих глаз...

Около надворной постройки с решетчатым окном, за которым Джамбул, стоит караульный солдат. Рядом с ним на завалинке расположился фельдфебель.

Слышна песня Джамбула:

— Болью налившись, плачь, струна,
В этот тоскливый час.
Ты услыхала, моя страна,
Черный царский указ!

Скорбный мотив домбры звучит по улицам села. В степи полыхают пожарища. Жители стоят у плетней и молча смотрят на горящие аулы. Ветер несет оттуда клубы черного дыма, тучи пыли...

* * *

В хате, обставленной по-украински, у стола — средних лет офицер в чине поручика. Китель расстегнут. На нем солдатский георгиевский крест. У притолоки стоит угрюмого вида крестьянин-украинец лет сорока.

— Ну что, придет учительница? — спрашивает офицер.

— Приде, — коротко отвечает крестьянин.

— Что в степи слышно?

— Аулы горят... И больше ничого.

Офицер пристально посмотрел на хозяина. В дверях показывается Анна. Остановилась на пороге. Смотрит строго и настороженно. Поручик спешит застегнуть китель. Крестьянин выходит из хаты.

Поручик подходит к женщине.

— Прошу прощения, что побеспокоил вас, — мягко говорит он. — Разрешите попросту представиться: Арсений Сергеевич Коваленко, бывший учитель полтавской гимназии, — протягивает руку.

Анна подает свою, но все же сухо спрашивает:

— Чему обязана?

— Мне хотелось поговорить с вами.

— О чем?

— О восстании...

Офицер хмурится и с искренностью говорит:

— Мне навязали отвратительную роль... По приказу губернатора разыскивается какой-то акын. Он обвиняется в том, что был в лагере мятежников и пел им свои возмутительные песни, — поручик бросил взгляд на раскрытую папку с бумагами, лежащую на столе. — Джамбул какой-то Джабаев... Примет никаких, есть отпечаток пальца, а я не следователь... Сдали мне неизвестного старика, надо выяснить, не тот ли.

Анна делается внимательной:

— А вы не знаете, тот или нет?

Поручик улыбнулся:

— Откровенно говоря, я не очень дознавался. Старик молчит, на вопросы не отвечает, гордый...

Слышна печальная мелодия домбры.

— Слышите? Он похож на наших стариков... бандуристов... Тяжело все это, — с чувством говорит поручик.

Анна недоверчиво смотрит на него. Он понял ее взгляд и быстро заговорил:

— Я, к счастью, в подавлении мятежа не участвовал. Капризами судьбы заброшен в эти края с войны, командую ротой запасных и плохо разбираюсь, что здесь в степи происходит!

— Поговорите с хозяином, — сдержанно говорит учительница. — Он человек умный, местную жизнь знает.

Поручик быстро говорит:

— Все они втайне сочувствуют восставшим казахам и отмалчиваются. Вы, конечно, меня не знаете, но поверьте, мне очень тяжело.

Анна внимательно смотрит на офицера. Пауза. В тишине стало слышнее звучание домбры. Анна прислушивается, подходит к офицеру, склонившемуся над папкой с бумагами, и смело говорит:

— Отпустите его, — кивает на окно, откуда доносится мелодия акына.

Офицер удивленно:

— То есть как?

— Отпустите и все.

— А если тот? — говорит поручик, тронув папку с документами о Джамбуле.

— Но вы же не знаете...

Офицер задумывается.

Анна наклоняется к нему и быстро, тихо до шепота говорит:

— Без того много слез и горя... Мне хочется верить вам. В степи поднялась беднота, чабаны, ремесленники против своих угнетателей... Восстание подавлено, сам Бекбулат закован... Без того много горя. Отпустите его.

* * *

Двор хаты. Около каменной клети, где находится Джамбул, стоят солдат и фельдфебель. Жарко. Ветер. Пыль. Солдат средних лет, с тесаком, не обращая внимания на фельдфебеля, в задумчивости напевает песню: «Есть на Волге утес...»

В солдате легко узнать того человека, который помог Джамбулу скрыться в Верном от полицейских.

Фельдфебель пьет кумыс.

Среди проходящих по улице людей и бредущего стада появляются Баранбаев и мальчик. Баранбаев молча знаком указывает мальчику на окно и проходит дальше. Мальчик останавливается у плетня, устремив жадный взгляд на решетчатое окно.

Фельдфебель, покосившись на солдата, достает из кармана бутылку и подливает в кумыс какую-то жидкость.

Солдат, не глядя, говорит:

— Обалдеешь, фельдфебель.

Тот поспешно прячет бутылку.

— С чего это?

— Самогон в кумыс пускаешь.

Фельдфебель начальническим тоном:

— Тебя не касается.

— Оно так, — солдат снова запел.

— Пой, пой, Василий, — угрожающе говорит фельдфебель и указывает на окошко. — Один вон допелся! — Вдруг кричит в сторону мальчика: — Кишь! — И Василию: — Я этого постреленка давно приметил... Кишь!

Мальчик Алгадай нехотя удаляется.

Фельдфебель хлебает кумыс с самогоном, хмелеет все больше.

— А чего постреленку надо? Может, он подослан бунтовщиками к арестованному?

Василий усмехнулся:

— Нашли преступника.

Фельдфебель старается говорить сурово и наставительно:

— Этот арестованный есть государственный изменник. Он со своей балалайкой в степи возмущение подымал. Ему каторга! А ты напеваешь. А почему напеваешь? Ты и сам неблагонадежный... политический...

Солдат мирно отзывается:

— Ложись спать.

Фельдфебель, покачиваясь, отходит к завалинке и хорохорится:

— Я одним глазом сплю, другим службу справляю.

Сказав это, он валится навзничь.

У плетня опять появляется мальчик. Василий запевает свою песню:

— Есть на Волге утес,
Диким мохом порос
Он с подножья до самого края...

В темном, прокопченном помещении каменной клети Джамбул прислушивается к песне солдата. Она ему нравится. Взяв домбру, он начинает вторить русскому напеву.

Василий услышал аккомпанемент Джамбула. Запел душевнее, теплее.

Джамбул начал подпевать песне.

Солдат слышит голос Джамбула. Улыбнулся. Песня Василия слилась с песней Джамбула:

— И поныне стоит
Тот утес и хранит
Все заветные думы Степана.
И лишь ветер степной
Вспоминает порой
Удалое житье атамана.

Мальчик у плетня слышит голос Джамбула. Горящие и печальные глаза.

— Ата... Ата... — шепчет мальчик.

Солдат продолжает петь, кинул взгляд на спящего фельдфебеля и манит к себе пальцем мальчика. Тот робко подходит. Василий что-то шепнул ему на ухо, открыл засов у двери каменной клети. Парнишка стремглав проскальзывает в дверь.

Алгадай входит в каморку Джамбула. Обрадованный акын восклицает:

— Алгадай, сыночек!

— Ата... Ата...— обнимает мальчик отца. Оглянувшись, шепчет: — Ата, дядя Айдар велел передать, что здесь не знают, кто вы...

Джамбул кивает головой, гладит сына:

— Ты откуда?

— Из дому, — отвечает Алгадай и вдруг плачет.

— Что ты, сыночек?

— Мать умерла... Семь дней тому назад... Закопали.

Домбра падает из рук Джамбула на колени сына. Внезапно в дверях появляется фельдфебель. Молча, торжествующий и пьяный, он крепко хватает Алгадая. Уводит. На пороге останавливается и бросает Джамбулу:

— Сын?

Тот молчит.

Фельдфебель ухмыляется:

— Молчишь? Ну, молчи. Теперь все равно их благородие допытается, кто ты есть!

Фельдфебель утаскивает Алгадая, зажавшего в руках домбру отца.

* * *

В хате, за столом, поручик и украинец-хозяин. Лед между ними сломался, и теперь они разговаривают запросто, курят.

— Значит, Бекбулат, захваченный при подавлении мятежа, не злодей, а хороший человек?

— На злодиев — злодий, на хороших — хороший, — отвечает крестьянин.

— А кто же эти злодии?

— У нас — паны, у них — баи.

— А ты кого-нибудь из здешних панов знаешь?

— Эге.

— Кого же?

Украинец затянулся из своей «козьей ножки», выпустил дым.

— Тутошний пан по имени Кадырбай... Не человек — сатана.

— А ему при восстании досталось?

— Ще как... Тильки вин богатый. Скота у него тучи.

На пороге хаты появляется радостный, хмельной, покачивающийся фельдфебель. В одной руке домбра, в другой держит испуганного мальчика. Хозяин хаты уходит.

С трудом ворочая языком, фельдфебель докладывает:

— Так что рядовой Василий Власов порушил службу, впустивши к арестованному сына. Я докладываю вам, ваше благородие, служивый Власов есть неблагонадежный...

Поручик, соображая, подходит к фельдфебелю, оглядывает его:

— Дыхни.

Фельдфебель мнется.

— Ну! — требует поручик.

Фельдфебель старается дыхнуть в сторону.

Поручик грозит пальцем:

— Опять пьешь с утра!.. Вот я тебя вместе с Власовым предам военно-полевому суду.

Фельдфебель каменеет. Хмель разом проходит.

— Ваше благородие!.. Ваше благородие! Виноват...

— Оставь мальчика, — приказывает поручик.

— Слушаюсь, — поспешно выполняет приказание фельдфебель.

— Положи домбру.

— Слушаюсь, — кладет домбру на стол.

— Кру-гом, — приказывает офицер. — Шагом марш!

Фельдфебель поворачивается и, по уставу печатая шаг, исчезает.

Поручик подходит к Алгадаю, снял шапчонку, гладит по голове:

— Зачем к отцу пришел?

— У нас мать умерла...

Поручик вздохнул.

Издалека становится слышна дробь барабана.

— Как тебя зовут, малыш?

— Алгадай.

— А отца зовут Джамбул?

Мальчик вздрогнул, потупился, молчит.

Мерный треск барабана приближается, становится громче.

Поручик смотрит в окно, что-то соображает и быстро, тихо говорит мальчику:

— Ступай за село. Там подождешь... Понял?

— Понял, — шепчет Алгадай.

— Не горюй, брат, беги.

Алгадай, не сводя удивленных глаз с поручика, покидает хату.

По улицам села конвой ведет большую, человек в триста, группу арестованных казахов.

Среди них впереди Бекбулат. Барабанщик бьет дробь. Офицер, начальник колонны, едет верхом около домов. Ветер несет дым пожаров из степи.

Пленные повстанцы идут мужественно и гордо. Некоторые ранены. Одежды у многих порваны, опалены, хранят следы сражения. Жители селения незаметно от конвоя передают пленным хлеб, кувшины молока, узелки с едой.

У калитки стоят поручик и солдат Василий Власов. С ними ровняется офицер конвоя. Отдавая честь, приветствуют друг друга.

— Прошу вас, господин поручик, — говорит конный офицер, — вывести арестованного для опознания. Вы нашли переводчика?

— Так точно, господин ротмистр,— отвечает поручик.

Ротмистр дает команду по конвою. Колонна арестованных останавливается, занимает небольшую площадь перед хатой.

Усталые люди располагаются на земле.

Поручик, воспользовавшись тем, что офицер отъехал, тихо спрашивает Василия:

— Запомнил, что я тебе говорил? Хорошо понял, как их следует спрашивать?

— Так точно, ваше благородие, — весело и лукаво отвечает солдат.

Фельдфебель с другим солдатом выводят Джамбула. При виде его среди арестантов возникает движение. Люди быстро встают. Множество глаз смотрят на Джамбула.

Смотрит Бекбулат, пораженный встречей.

Джамбул видит своих людей, видит Бекбулата. Взволнованно шепчет:

— Бекбулат!.. Лев мой, Бекбулат... Сердце мое, надежда моя!

Джамбул делает движение к Бекбулату, тот готов броситься навстречу. Поручик, видя это, поспешно говорит:

— Можно начинать, господин ротмистр!

Конный офицер подает команду. Арестованных разделяют на две колонны и по свободному пространству между ними медленно проводят Джамбула.

Поручик громко говорит Василию:

— Спроси, знают ли они Джамбула Джабаева и признают ли его в этом человеке.

Василий переводит вопрос по-казахски, но переводит так, что людям ясно, как нужно отвечать.

Дым пожарищ плывет над людьми.

Джамбула медленно ведут между рядами арестованных. Поровнялись с Бекбулатом. Он встречается глазами с акыном и поспешно первым дает ответ. За ним откликаются и все пленные.

Василий переводит ответ поручику:

— Заявляют, ваше благородие, что Джамбула Джабаева знают, но в этом человеке его не признают.

Поручик задает новый вопрос:

— Спроси их, узнают ли они в нем певца, который в лагере мятежников пел им свои песни.

Василий снова задает вопрос по-казахски. Джамбула проводят взад и вперед между арестованными. Они лукаво смотрят на него. Жители селения молча наблюдают за происходящим.

Люди дружно отвечают Василию.

Василий докладывает поручику:

— Не узнают, ваше благородие.

Поручик задает третий вопрос:

— Спроси, кто из них когда-либо где-либо встречался с этим человеком.

Василий переводит.

Джамбула проводят мимо Бекбулата. Он пристально всматривается в акына. Конвоиры останавливают Джамбула. Бекбулат берет руку Джамбула, крепко пожимает ее и отвечает по-казахски. За ним отвечают и все остальные.

Василий облегченно докладывает:

— Говорят, ваше благородие, что этого человека никто из них в глаза не видал.

Пауза.

Ротмистр подходит к Джамбулу, внимательно смотрит на него, на Бекбулата и пленных.

В раздумье теребит эфес шашки...

— А вы знаете этого человека? Он Джамбул? — обращается он к украинцам, среди которых стоит Анна.

— Нет, — первой отвечает Анна. — Он не Джамбул.

— Не знаем его,— подтверждают украинцы.

* * *

Вечер. По степи на фоне пожаров бешено несутся всадники. Это Кадырбай, Шаймухамед и несколько жигитов.

Всадники приближаются к украинскому селению, мчатся по улицам.

— Теперь, — говорит Кадырбай Шаймухамеду, — можешь считать домбру Суюмбая своей.

Шаймухамед торжествует:

— В могиле Джамбул обойдется без нее.

В хате, за столом, при лампе, поручик быстро, с удовольствием пишет что-то. Снаружи доносятся топот, лай собак, громкие голоса. В комнату вваливаются Кадырбай и Шаймухамед. В ярости кричат, заглушая друг друга:

— Где Джамбул?

— Где он?

Поручик с неприязнью останавливает их:

— Кто вы такие, что вам надо?

Шаймухамед мгновенно отступает назад, но Кадырбай не унимается, продолжая кричать:

— Меня знает господин губернатор! Я Кадырбай, хозяин этого края. Я требую выдать Джамбула. Его надо повесить.

— Повесить, повесить! — вторит, сверкая глазами, Шаймухамед.

Поручик очень вежливо указывает на лавку:

— Прошу, присядьте, господин Кадырбай, хозяин этого края.

Кадырбай садится. Шаймухамед увидел на столе домбру, весь загорелся, не сводит с нее глаз.

— Певец, содержавшийся у меня под стражей, — с той же вежливостью говорит поручик, — никем как Джамбул Джабаев не опознан. Мы вынуждены были его отпустить, о чем и доношу господину губернатору.

Кадырбай вскочил:

— Как так?!

— Ваше благородие! Вот домбра Джамбула! — восклицает Шаймухамед и тянется к домбре.

— Моя домбра!

— Ваша домбра? — поручик делает удивленное лицо.

— Моя, моя! — торжествуя, кричит Шаймухамед.

— Значит,— строго говорит поручик,— вы и есть Джамбул Джабаев.

Шаймухамед, вцепившийся в домбру, изумленный, машет головой и повторяет:

— Домбра моя, моя...

Поручик невозмутимо и угрожающе говорит:

— Значит, вас надо повесить?

Шаймухамед в ужасе:

— Меня повесить? — кидается за спину Кадырбая и оттуда кричит: — Я Шаймухамед! Я не рваный акын, не Джамбул!.. Его домбра должна быть моей!

Кадырбай торопливо подтверждает:

— Да, да, домбру — ему. А Джамбула надо вместе с Бекбулатом...— не договаривает, задохнувшись от ярости.

— Ничем не могу помочь, господа, — сухо и вежливо говорит поручик, — ничего не знаю, но понимаю, кто требует жестокостей... казней.

Кадырбай резко двинулся к двери, грубо бросает на ходу:

— Это наше дело... Мы его найдем...

— Ищите, — холодно говорит поручик. — Это ваше дело.

Шаймухамед, не выпуская домбры, уходит следом за Кадырбаем.

* * *

Взвиваются полотнища красных знамен. На балконе губернаторского дома стоят солдат Василий, Касым, вооруженные казахи-рабочие. Внизу на площади множество людей, знамена, лозунги. Стоит многоголосый восторженный гул, звучит медь духовых оркестров.

Обращаясь к народу, Василий говорит:

— Товарищи! Трудовой народ! Семиречье открыто подает свой голос за власть Советов, за великие завоевания Октября, за свободу и счастье народа, во имя которых отдали свою жизнь наши товарищи Токаш Бокен и Бекбулат.

Громовое ура несется с площади.

Приемная губернатора полна народа. Вооруженные люди диктуют телеграфисту:

— Всем, всем, всем. Вся власть в городе Верном и Семиречье перешла с сего дня в руки Советов рабочих, солдатских и крестьян-

ских депутатов. Военно-революционный комитет Семиречья будет неуклонно проводить в жизнь все декреты и постановления Совета Народных Комиссаров Российской Федеративной Республики.

В приемной появляется Айдар Баранбаев, Анна и группа рабочих. Идут к столу, вокруг которого толпится народ.

Баранбаев объявляет:

— Товарищи! Ревком принял решение послать делегатов в красный Питер. к товарищам Ленину и Сталину...

Восторженный гул народа, возгласы одобрения покрывают его слова. Баранбаев продолжает:

— Чтобы получить указания по немедленному устройству новой жизни, без буржуазии, помещиков и баев.

Снова возгласы одобрения, радости, восторга.

— Прошу назвать кандидатов, — говорит Баранбаев.

С балкона подходит к столу Василий Власов.

— Делегатом в Петроград товарища Василия надо послать, — предлагают многие.

— Верно, — раздаются голоса. — Пусть едет солдат-большевик за старшего!

— Этот не подведет!

Анна записывает имя Василия в список.

— И Айдара Баранбаева, — слышится новое предложение.

— Верно, Баранбаева! — поддерживают люди.

— Его наш Бекбулат посылал к Амангельды! Народ знает своего Айдара!

— Баранбаева,— записывает Анна.

Касым предлагает:

— Джамбула, акына надо послать.

Общее одобрение, голоса:

— Джамбула... Джамбула...

Вошедший с балкона в приемную Айдар Баранбаев замечает:

— Джамбул-ата не сможет ехать.

Анна недоуменно спрашивает:

— Почему не сможет?

— Должен ехать, раз народ посылает,— настаивают голоса.

Айдар говорит:

— Я сосед Джамбула. После тюрьмы он уже не выходит из своей юрты. И ему ничем не поможешь. Жизнь нашего Джамбула угасает.

Наступает молчание. Кто-то вздохнул. Анна зачеркивает в списке имя Джамбула.

* * *

Одинокое зимовье среди снежных, пустынных просторов. В промерзшем окне светится огонек.

В старинном зимнем жилье на деревянной кровати лежит с закрытыми глазами Джамбул.

Сын Джамбула Алгадай, мальчик лет восьми, сидит у окна с затрепанным букварем в руках.

Снаружи слышны голоса возбужденных людей и через мгновение в комнату входит группа казахов. Клубы морозного пара врываются вместе с ними. Джамбул лежит неподвижно, закрыв глаза. Дремлет. Пришедшие, увидев спящего Джамбула, останавливаются, жестами подзывают к себе мальчика.

Один из пришедших подает пачку листовок:

— Можешь прочесть это, сынок? — шепотом спрашивает он мальчика.

— Могу, — также шепотом, но с гордостью отвечает Алгадай. — Меня дядя Айдар выучил.— Берет листовку, идет с ней к светильнику.

Все усаживаются около мальчика на пол. Алгадай принимается за дело серьезно и значительно.

— «Декларация прав народов России», — шепотом по складам читает Алгадай заголовок листовки.

Джамбул открывает глаза, прислушивается.

— «Октябрьская революция рабочих и крестьян началась под общим знаменем раскрепощения,— слышен голос Алгадая.— Раскрепощаются крестьяне от власти помещиков, ибо нет больше помещичьей собственности на землю — она упразднена».

Молчаливые, непроницаемые слушатели Алгадая оживляются, как это бывает при огромной и еще не совсем понятной новости.

Тот, кто принес листовки, сбрасывает с головы шапку-ушанку, и мы видим смышленное лицо веселого малого с живыми глазами.

— Я же говорил, вы спорили, — горячо говорит он окружающим. — Ленин, говорил я, Советы, говорил!..

Его останавливают:

— Тише, Майбасар. Читай, читай, Алгадай.

Алгадай продолжает читать. Чувствуя важность дела, он читает старательно, звонко, даже торжественно.

— «Совет Народных Комиссаров решил положить в основу своей деятельности по вопросу о национальностях России следующие начала: равенство и суверенность народов России... Свободное развитие национальных меньшинств...»

Джамбул открывает глаза, напряженно прислушивается. Поднимается и идет к столу.

— Что за листы? — спрашивает он Майбасара.

Чтение оборвалось. Люди встают.

— Извините нас, Джамбул-ата, вам худо?

— Что за листы? — настойчиво спрашивает Джамбул.

Майбасар сообщает:

— Наш Айдар прислал из города. Он сказал, пусть читают, а кто в ауле сумеет прочесть, кроме вашего Алгадая?

Джамбул поднял руку:

— Подожди, Майбасар. Алгадай,— спрашивает он,— какие люди подписали этот великий закон?

Мальчик читает:

— «Председатель Совета Народных Комиссаров — Ульянов-Ленин, Народный Комиссар по делам национальностей — Иосиф Джугашвили-Сталин».

Люди повскакали с мест. Восклицания и вопросы сливаются в общий шум.

— Ленин, говорил я, Ленин... Ленин, Сталин, — восклицает Майбасар.

— Бай без земли — больше не бай!

Взволнованные лица стариков, молодежи, чабанов, бедноты.

— Что будет делать теперь Кадырбай, старый шайтан?

— Джамбул-ата, как вы скажете?

Джамбул благоговейно держит в руках листовку:

— Что я скажу вам, когда эти слова сильнее небесного грома.

Я ждал смерти, пришла жизнь. Ступайте в аулы, славьте, казахи, людей, написавших этот закон.

Казахи уходят. Ветер и снег врываются в дверь.

* * *

На улице буран. Снежный вихрь окутывает выходящих людей. Свистит ветер. Навстречу вихрю, сгибаясь под порывами ветра, чабаны, засыпанные снегом, гонят отары овец. Звенят колокольчики на вожаках стада.

Чабаны идут, проезжают мимо жилища Джамбула. Резко осаживают коней, пораженные, смотрят.

Опираясь на посох, на бешеном ветре, весь в снегу стоит около своего дома Джамбул.

В руках его красное шелковое полотнище. Ветер рвет его, и алые взметы развевающейся материи, как вспышки пламени, мелькают в белой снежной пелене.

Чабаны смотрят с изумлением, не веря своим глазам:

— Джамбул!..

Старик пастух кричит, силясь перекрыть свист ветра и шум бурана:

— Джамбул-ата!. Бог мой! Мы уже оплакивали твою кончину.

Джамбул весело откликается:

— Поэтому я и раздумал умирать. А кто вы такие? Куда кочуете?

— Мы люди Кадырбая, — отвечает старик. — А куда кочуем, неизвестно. Хозяин знает. Он поднял все аулы и приказал двигаться.

— Бежит старый волк! — усмехается Джамбул, смахивает с лица снег.

— Не остудись, Джамбул, ты же болел, — говорит чабан.

— Не простудой болел я, а горем, — отвечает Джамбул и протягивает одному из чабанов посох и красное полотнище.

Тот с недоумением берет их.

— Сделай стяг, — говорит Джамбул, — скачи ко всем чабанам и батракам Кадырбая, передай им салям, началась новая жизнь!

Старик пастух изумленно восклицает:

— Джамбул, что ты говоришь?

— Верните аулы и стада на зимовья. Не слушайте Кадырбая, теперь он не властен над вами!

— Джамбул, каждое твое слово дороже золота,— восклицает пастух, — но кто тебе принес такую весть?

Джамбул медленно, значительно отвечает:

— Люди, написавшие новый закон. Ленин, запомните! Сталин, запомните!

Молодой чабан приладил к посоху алое полотнище, и вот в снежной мгле взвилось трепещущее красное знамя.

Чабаны поскакали к стаду, поворачивают его назад.

Молодой чабан со знаменем помчался в сторону... Скрылся в вихре бурана.

И вот уже чабаны поворачивают свои стада обратно. Бурный круговорот бесчисленной отары овец, возбужденные крики чабанов.

Всадник со знаменем, возникнув из вихрей бурана, влетает в гущу двигающихся повозок, окруженных скотом и подводами со скарбом.

Мечется по ветру алое пятно знамени. Люди бросаются к знаменосцу.

Подняв знамя над головой, чабан кричит людям:

— Братья казахи! Поворачивайте назад аулы и стада. Не идите с

Кадырбаем, боритесь с ним, пришел новый закон жизни! Закон Ленина! Закон Сталина! Это сказал Джамбул, верите вы ему?

Гул восторженных возгласов пронесся над толпой. Чей-то молодой голос кричит:

— Верим Джамбулу!

И пошло. Сотни голосов повторяют слова доверия Джамбулу.

В снежной метели остановился поезд Кадырбая — груженные добром повозки, подводы, верблюды.

В богатой, закрытой пологом повозке — Кадырбай. Сзади него — семь перепуганных жен. Кадырбай в бешенстве кричит своим верховым жигитам:

— Аулы сами не могли повернуть обратно! Кто их перенял на дороге?

— Акын... Старый акын,— отвечают жигиты.

— Будь он проклят, — в ярости говорит Кадырбай, — уж не Джамбул ли?

— Он, мирза, сам Джамбул.

Кадырбай надевает рукавицы.

— Далеко его жилье?

— Рядом, мирза.

Одним прыжком, прямо с повозки Кадырбай вскакивает на коня, скрывается в снежном вихре.

Жигиты следуют за ним.

Жены в повозке, высунувшись из-за полога, плачут и голосят...

* * *

Джамбул один у своего жилища. Он стоит на возвышенности из неотесанных камней. Из степи появляются всадники, подлетают, спешиваются. Кадырбай поднимается наверх, подходит к Джамбулу.

На лице Кадырбая тихая улыбка. Почтительный поклон.

— Асалям-магалейкум, Джамбул... — вежливо говорит Кадырбай, оглядывая жилище акына. — Вот не знал, что ты так бедно живешь, что болен ты. Хочу помочь тебе... акын. Ведь ты лучший акын.

Джамбул внимательно оглядел богато одетого Кадырбая. Вдруг рассмеялся. И весело и легко произносит экспромт:

— В степях посеявший так много зла,
Стоишь ты над могилою своею!
Ложись в нее! Тебе я не мулла.
За гибнущих молиться не умею!

Кадырбая покоробило.

— Уймись, старик, — с досадой, но все еще сдерживаясь, говорит он, — оба мы старые люди, долог ли путь до наших могил?

Джамбул:

— Твой век кончился, тебе и пора ложиться в могилу.

— А тебе? Лучше посмотри на себя! — стараясь сдержать свою ярость, говорит Кадырбай.

— Да, Кадырбай, — отвечает Джамбул, — я стар и вчера еще думал о смерти, а сегодня нет!

Взгляд Кадырбая темнеет.

— Джамбул, ты пятьдесят лет ненавидишь меня!

— Ненавижу, это правда, — соглашается Джамбул. — Но если я один ненавижу, то почему же ты бежишь отсюда?

Джамбул с усмешкой смотрит на Кадырбая. Тот старается говорить миролюбиво:

— Э, Джамбул, к чему пререкаться? Ты зря смутил моих людей. Пойдем, верни их назад. Ты не поверишь, как много я тебе заплачу. Верни!

Джамбул смотрит в лицо Кадырбая и тихо, спокойно произносит:

— Верни нам Бекбулата.

Кадырбай отшатнулся:

— Акын, ты в своем уме?

— Верни Бекбулата, верни казненных людей.

Кадырбаю страшен и ненавистен спокойный, с ясными глазами Джамбул.

— Рваный акын! Дьявол! — кричит он в бешенстве и страхе.— Эй, люди, — кричит он своим слугам, — в плети его! Бить, пока не кончится!

Запахнув шубу, Кадырбай спускается вниз. Ветер со снегом бьет в лицо. Обернувшись, он видит, что слуги стоят, не двигаясь с места.

— В плети! — неистово кричит Кадырбай. — Каждому даю коня! В плети его!

Слуги продолжают стоять.

Наконец один из них хмуро отвечает:

— Это невозможно, ага. Он — Джамбул.

В бессильной ярости мечется Кадырбай.

Джамбул сверху смотрит на него спокойно и насмешливо...

* * *

Ветви яблонь усыпаны белыми цветами. Мимо цветущих деревьев проезжает отряд конников — казахов и русских. Звучит марш духового оркестра. Радостные возгласы людей. Раскаты «ура».

Впереди под знаменем командир, и рядом с ним Айдар Баранбаев и Касым.

Жители аула выбегают навстречу, радостно приветствуют бойцов. В особенном восторге мальчишки, с упоением шагающие впереди под веселый марш. Слышны возгласы приветствий, радости.

— Слава богу, кончилась война!

— Погостите у нас, товарищи бойцы, отдохните!

Колонна останавливается, спешивается. Жители аула окружают бойцов, наперебой предлагая им кумыс, кушанья.

У здания сельсовета, на террасе, окруженной цветущими яблонями, командир конников. Рядом с ним казах средних лет.

— Так вы говорите, товарищ председатель, — продолжает беседу командир, — что этот мудрый человек помогает вам.

— Хорошо помогает, товарищ командир! Байские прихвостни забыли дорогу в наш аул!

Командир говорит председателю:

— Он вам хорошо помогает. А вы ему?

— Помогаем, товарищ командир! — восклицает председатель. — Хорошо помогаем. Поле пашем, скот дали, лошадь дали, как отца бережем.

— Значит, Джамбул себя хорошо чувствует?

— Нет, плохо себя чувствует.

— Болен?

— Нет... — И с грустью председатель сельсовета продолжает: — Был у нас золотой акын. Я еще мальчиком слыхал его веселые песни. А теперь Джамбул молчит... И помочь ему невозможно.

— Что же сомкнуло его уста?—сочувственно спрашивает командир.

Председатель рассказывает:

— Давно еще, в шестнадцатом году, баи отобрали у акына его домбру. Старики рассказывают, будто в юности Джамбул получил эту домбру из рук великого народного певца Суюмбая — друга бедных людей. Потеряв домбру, Джамбул перестал петь...

— Мы поможем вашему золотому акыну, — весело говорит командир.

На террасе появляется шумный, подвижной Касым. В руках у него сверток, завернутый в цветной шелковый платок.

— Нашли Джамбула! — радостно сообщает боец. — Жив-здоров он, товарищ Фурманов. Я ему ничего не сказал про подарок. Сами отдадите, товарищ командир.

Командиром оказывается молодой Фурманов. Он встает:

— Пойдемте к Джамбулу.

Вместе с председателем и Касымом спускается с террасы.

Фурманов в сопровождении председателя, Касыма и Баранбаева, командиров, жителей, детей идет по аулу.

Вокруг под сенью цветущих яблонь и знамен полка царит неподдельное веселье ликующего народа. Пляшут бойцы — русские и казахи, вызывая шумное одобрение людей из аула — женщин, мужчин, детей.

Своеобразное сочетание танца двух бойцов: под один и тот же мотив русский паренек пляшет русский танец, казах — казахский. Как в перепляс, они поочередно показывают свое искусство — одну фигуру хлеще другой.

Фурманов идет дальше. Дети окружают бойцов, с почтительным восхищением трогают их оружие, огромные маузеры, карабины, шашки. Взобравшись на дула орудий, ребята играют в войну...

Фурманов с окружающими его людьми направляется к группе стариков, среди которых стоит Джамбул. Касым, проходя мимо оркестра, делает знак следовать за командиром. Музыканты, прекратив игру, идут за Фурмановым.

Джамбул, закрываясь рукой от солнца, всматривается в идущего к нему Фурманова.

— Мне много хорошего рассказывал Айдар Баранбаев об этом человеке, — говорит он старикам.

Фурманов подходит к акыну:

— Здравствуйте, Джамбул Джабаевич, — говорит он. — Моя фамилия Фурманов, зовут Димитрий.

Фурманов берет сверток Касыма в цветном платке:

— Позвольте возвратить вам, Джамбул-ата, то, что принадлежит вам по праву.

Фурманов разворачивает платок. Достав из него старую домбру, протягивает ее Джамбулу. Касым делает знак музыкантам.

И сейчас же запели фанфары оркестра, грянули трубы. Музыканты играют туш.

Джамбул, ошеломленный, смотрит на домбру, на Фурманова, на людей, его окружающих. Не верит... домбры не берет.

— Посмотрите, это ваша домбра? Домбра Суюмбая? — спрашивает Фурманов.

В напряженной тишине, наступившей после туша, Джамбул медленно, с трепетом склоняется над домброй. Смотрит. Тронул струны. В волнении восклицает:

— Откуда она у вас?

Множество людей, окруживших Фурманова и Джамбула, внимательно следят за их разговором.

— Нашим бойцам, — говорит Фурманов, — удалось при разгроме контрреволюционных банд найти ваших старых преследователей.

— Кадырбай, Шаймухамед... — шепчет Джамбул.

— Они, они... — подтверждает Фурманов.

Джамбул низко кланяется всем — Фурманову, бойцам.

— Джамбул ни перед кем не склонял головы, — говорит он тихо. — Сейчас я кланяюсь нашей советской власти и Ленину.

Фурманов, держа домбру в руке, торжественно говорит:

— Вы замечательный жирши-поэт, Джамбул-ата. Говорю вам это, как писатель. Вы большой знаток поэзии Востока. Знаете Пушкина, переведенного вашим великим просветителем Абаем?

Фурманов поднимает обеими руками домбру и громко, торжественно заканчивает:

— От имени партии коммунистов-большевиков прошу вас: возьмите снова в руки свою домбру, творите ваши песни, они нужны народу!

С этими словами Фурманов вручает Джамбулу домбру Суюмбая.

Снова грянул оркестр. Мощные, величественные аккорды, знакомые всем и каждому.

При звуках музыки бойцы и командиры замерли, отдавая честь.

Джамбул стоит потрясенный, прижимает к сердцу свою домбру. На глазах слезы.

— Сынок... Сынок... — говорит он Фурманову, — мне по ночам снятся такие песни, каких я никогда не пел... Ведь горе народа — мое горе, счастье народа — мое счастье!

Все мощнее и шире звучит «Интернационал». Бойцы и командиры подхватывают гимн, и вот он звучит и в оркестре и в могучем хоре. Джамбул стоит выпрямившись, так же торжественно и строго, как Фурманов, командиры, бойцы.

Слезы текут и текут по лицу акына. Пальцы Джамбула перебирают струны старой домбры Суюмбая, вторя «Интернационалу». Звучание струн слышно отчетливо и сильно.

* * *

Ночь. Юрта Джамбула. Вход приоткрыт, видна степь, снежные вершины гор. Посреди юрты горит огонь, на треножнике греется котелок. В углу на постели спит Алгадай. Джамбул, оглядываясь на спящего сына, достает из сундука сверток, разворачивает его.

Алгадай приоткрывает один глаз, тайком наблюдает за отцом.

В руках у Джамбула домбра. Убедившись, что Алгадай спит (он снова успел закрыть глаза), Джамбул начинает тихо и осторожно ходить по юрте, перебирая струны. Он ищет напев. Останавливается, покачал головой.

— Не то, Джамбул, не то...

Снова ходит и снова перебирает напевы.

Алгадай украдкой следит за Джамбулом. Открывает глаза и быстро закрывает. Так несколько раз.

Джамбул заметил, что Алгадай не спит. Лукаво улыбнулся. Медленно направляется к изголовью сына, перебирая струны домбры. Начинает что-то шептать про себя, сначала неуверенно, с паузами, потом быстрее и, наконец, в порыве — нежно и стремительно с шепота переходит на тихое пение.

Алгадай делает вид, что спит. Джамбул поет:

— Спят кузнечики в траве,
Рыбки спят в Аму-Дарье,
Тишине глубокой внемля,
Над рекою спит камыш.
Спят цветы, озера, земли...
Отчего же ты не спишь,
Черноглазый мой малыш?

Алгадай все еще притворяется спящим.

Джабмул громко и задорно спрашивает:

— Хорошо получилось, Алгадай?

— Очень хорошо, ата, — встрепенувшись, отвечает мальчик.

Джамбул задумался.

— Нет, плохо, — также задорно и без горечи говорит он... — Не то... Не то!

— А я все знаю, ата, — восклицает Алгадай.

— Что ты знаешь, черный ягненочек? — заинтересовывается Джамбул.

— Вы по ночам берете домбру... А потом шепчете: «не то, не то»,— тихо, «по секрету» говорит мальчик.

Джамбул хитро посмотрел на сына:

— Ты у меня умный, все понимаешь.

— Понимаю, ата!

— Тогда поднимись-ка, сыночек, возьми ту большую книгу, что сегодня принес из школы. Давай вместе читать.

— Вы же не умеете читать!

— Ты будешь читать, а я буду думать,— поясняет Джамбул.

Алгадай встает, приносит книжку. Оба усаживаются у огня.

Быстро перелистывая страницы книги, Алгадай показывает красочную картинку.

— Смотрите.

— Свадьба? — тихо спрашивает Джамбул.

— Нет! — Алгадай, довольный, смеется, машет головой. — Праздник урожая.

Джамбул смотрит на сына со вниманием. И сразу становится серьезным.

— Это новый праздник?

— Да.

— Где происходит этот праздник?

— В крестьянской коммуне.

— И ты мне можешь рассказать про коммуну?

— Еще бы! — говорит сын и опять быстро листает страницы. Показывает следующую картинку.

Джамбул вглядывается в нее:

— Школа!

— Не угадали, — обрадованно говорит Алгадай. — Детский дом.

— Что это за дом?

— Сейчас расскажу,— с удовольствием отвечает мальчик.— Вы все со своими стариками говорите. Лучше с нами, с молодыми, поговорите, ата.

Тесно прижавшись друг к другу, склонились над книгой мальчик и старик.

— Понимаете, ата, есть ясли, — объясняет Алгадай, — это детские сады для маленьких. И есть «детдом», сокращенно детский дом...

Джамбул внимательно смотрит в книгу.

* * *

Черноглазые малыши в столовой детдома с аппетитом завтракают

По столовой пробегает взволнованная девочка с косичками, в казахской шапочке с перьями — Алма. Она подбегает к женщине с пачкой тетрадей в руках — заведующей детдомом, в которой мы узнаем Анну, и торопливо, захлебываясь, говорит:

— К нам приехал Джамбул!..

— Джамбул? — удивленно переспрашивает Анна.

— Да! — горячо подтверждает Алма. — Я его сразу узнала. Мне рассказывала о Джамбуле моя бабушка Салтанат...

Анна идет к двери.

Там она встречается с входящим в помещение Джамбулом. Он окружен детьми, которые смотрят на акына с любопытством и интересом.

Анна низко кланяется и торжественно говорит:

— Дети, к нам приехал самый лучший акын по имени Джамбул. Он всегда пел о народном горе, выступал против плохих людей...

Джамбул всматривается в Анну, начинает улыбаться. Она продолжает:

— Я слыхала его очень давно, когда еще был царь... Пожалуйте к нам в гости, Джамбул-ата...

Дети хором приветствуют Джамбула. Он подходит к Анне, кладет руку ей на плечо, пристально смотрит и говорит:

— Скажи мне, дочка, не ты ли в шестнадцатом году была учительницей в том селе, где меня держали под стражей?

— Я, Джамбул-ата,— подтверждает Анна.

— Мне рассказали, как ты помогла мне, — с чувством говорит Джамбул. — Спасибо, дочка!

Старик поцеловал Анну в голову.

Джамбул осматривается. Идет по комнатам дома. Анна и дети сопровождают его. Проходят класс с маленькими партами, спальню, комнату игр. Старик все внимательно осматривает, трогает кроватки, парты, качает головой, восхищенно восклицает:

— Ай, ай, ай!.. А ведь много тратите денег. — Огляделся и добавил: — Ничего, не жалко... Хорошо!

Задумался и тихо, как бы вспоминая, говорит, ни к кому не обращаясь:

— Я родился у горы Джамбул. Зимой, в пургу, на лютом морозе мать занесло снегом... Отец мне дал имя этой горы... Вырос в юрте. Спал на земле, на ветру и морозе. Дети наши не поверят этому, как страшной сказке...

Группа ребят во главе с Алмой подходит к Джамбулу. Девочка говорит:

— Товарищ акын, пионербюро просит вас выступить перед детским коллективом.

Но Джамбул словно не слышит девочки, смотрит на нее пристально и удивленно:

— Как зовут эту девочку? — тихо обращается он к Анне.

— Алма, — отвечает заведующая.

Джамбул внимательно смотрит на Алму. Хор детских голосов просит:

— Спойте нам, товарищ акын!

— Спойте, Джамбул-ата!

Не отрывая глаз от Алмы, Джамбул говорит:

— Я не захватил с собой домбры.

— Вот домбра! Вот домбра! — Дети показывают на рояль. Обступив Джамбула, ведут его к инструменту.

Джамбул сел за рояль. Он впервые видит такой инструмент. Восхищенное изумление. Тронул клавиши, мелодично зазвучали струны.

— Это неглупый человек придумал,— говорит старик детям, — но мне не годится.

— Почему? Почему?

— Какого же надо мне коня, чтобы возить такую домбру?

Алма снова привлекает внимание Джамбула. Он обнял ее, ласково гладит по волосам:

— Салтанат...

— Я не Салтанат, Джамбул-ата, — бойко говорит девочка. — Я Алма, это мои друзья, — она показывает на стоящих рядом двух мальчиков и русскую девочку, — Галя, Айдар, Мурат... А я Алма.

— Знаю, знаю, моя козочка,— грустно улыбаясь, говорит Джамбул. — Но ты очень похожа на нее... на мою Салтанат.

— Салтанат звали мою бабушку, — поясняет Алма.

Джамбул взволнован. Сдерживая волнение, он спрашивает:

— А как звали твою мать?

— Сайра, — отвечает Алма. — Она умерла давно. Я осталась сиротой...

Джамбул потрясен, прижимая к груди Алму, с трудом сдерживает слезы. Анна тихо спрашивает:

— Что с вами, Джамбул-ата?

— Судьба мне послала звездочку моей юности, — с грустной улыбкой шепотом отвечает Джамбул. — Я нашел внучку моей Салтанат. Теперь она не будет сиротой...

Дети, не понимая происходящего, теребят Джамбула:

— Спойте нам, Джамбул-ата!

— Про себя спойте!

— Про себя? — говорит Джамбул и лицо его становится задумчивым. Дети в молчании ждут. Джамбул тихо начинает стихотворную импровизацию:

— Помню я горькие дни в пустырях,
Не было теплой зари Октября.
Баи лишили Джамбула домбры
И, как иссохшее русло реки,
Песня была... потемнели лады...

Глаза Джамбула горят вдохновением. Слова, образы, рифмы рождаются все быстрее и делаются все более пламенными.

Затаив дыхание, малыши слушают Джамбула. Он продолжает:

— Я, как олень, потерявший следы,
Выхода сердцем искал из беды...
Громами грянул, кострами сверкнул
Грозный Октябрь, и старый Джамбул
Солнце увидел. В солнечный стан
Ленин великий повел караван!

Джамбул кончил. Дети, захваченные чтением, тихо повторяют:

— Ленин великий повел караван...

Джамбул крепко обнял ребят, прижал их к себе. С волнением и радостью говорит им:

— Алма, Айдар, Галя, Мурат, детки мои, радость моя, вы не знаете, какой сегодня у Джамбула счастливый день! Ко мне вернулся дар акына! Теперь буду жить и петь до ста лет!

* * *

Древний камень с арабскими письменами у возвышенности, где стояла юрта Суюмбая. Гладкое, асфальтированное шоссе со столбами электропередачи, телефона, телеграфа. Бурное движение автомашин, велосипедов, мотоциклов. Щиты с указанием километража, населенных пунктов, перекрестков, поворотов... Колонны колхозных автомашин, убранные знаменами и плакатами, везут хлеб. На машинах колхозники, молодежь. По шоссе бежит «газик».

В машине два молодых казаха: шофер и поэт Надир. Шофер принадлежит к лихим автомобилистам, поэт — к застенчивым молодым людям.

«Газик» резко тормозит около встречного конника — молодого человека с живым, энергичным лицом.

— Эй, друг, где поворот к аулу?

— Третий направо.

— Не знаете, Джамбул-ата дома?

— Нету.

— Где же он?

— Везде, — улыбаясь, говорит конник.

Недоумение. Всадник объясняет:

— Я Алгадай, сын Джамбула. Уезжая, он сказал: «хочу побывать везде».

Поэт растерялся:

— Я имею срочное поручение от правительства Республики. Джамбул нужен по важнейшему делу! Как его разыскать?

Алгадай, соображая, советует:

— Гоните в наше коневодство. Старик хотел побывать там. Торопитесь. Это недалеко. Километров шестьдесят.

Шофер сдвинул фуражку на глаза и свистнул. Надир быстро садится на место:

— Спасибо, товарищ! Кудайберды, поехали.

Шофер хмуро берется за руль. Дает газ. Машина помчалась по дороге.

* * *

Кабинет секретаря ЦК компартии Казахстана. У стола Баранбаев и Василий Григорьевич, второй секретарь. В этом человеке со спокойным лицом, ясным взглядом и поседевшими волосами нелегко узнать бывшего солдата Василия.

— Я много слыхал о Джамбуле, — говорит Василий Григорьевич,— но, к сожалению, давно не встречался с ним. Где он сейчас?

Баранбаев разводит руками:

— Везде. Этот девяностолетний старик — легендарная личность. Дома его нет. Уехал и сказал, что хочет побывать везде...

— Надо как можно скорее найти Джамбула. Он очень нужен, — говорит Василий Григорьевич.

— Я свяжусь с районами, — отвечает Баранбаев и идет к телефону.

* * *

«Газик» мчится по горной дороге. Шофер и Надир покрыты густым слоем пыли. Машина проезжает мимо горного пастбища.

Перед нами разворачивается панорама усадьбы первоклассного животноводческого хозяйства.

Огромные отары овец, косяки коней. Женщины в белых халатах подносят к десяткам сверкающих сепараторов ведра с молоком. Ряды электрических машинок для стрижки овец.

Красные юрты с лозунгами, патефонами, радиоприемниками.

Откуда-то доносится песня колхозников.

«Газик» останавливается около юрты с радиомачтой. Радист передает очередную сводку. Надир у юрты встречается с подростком.

— Мне нужен товарищ Майбасар, — торопливо говорит Надир, — у него должен быть акын Джамбул.

Юноша отвечает со значительностью:

— Майбасар занят. Он учит молодых чабанов. — Заглядывает в юрту и вдруг вежливо добавляет: — Извините, товарищ, Майбасар уже кончил занятия. Сейчас учит конский доктор. Я скажу Майбасару, — и скрывается в юрте.

Надир стряхивает пыль. Она поднимается тучей. Шофер с мрачным видом обследует покрышки.

Из юрты выходит великолепный старый чабан. Это тот человек, который с волнением слушал в зимовье Джамбула «Декларацию прав народов».

На плечи Майбасара накинут белый бараний тулуп. Из-за борта тулупа виден на груди орден Ленина.

— Джамбул, — говорит чабан, — это мой старый друг, хотя я и гожусь ему в сыновья. Но ты опоздал, парень. Он ночевал у меня третьего дня и уехал. Сказал: «Я хочу видеть новую жизнь моего народа. Годы уходят».

— Куда он уехал? — в отчаянии восклицает Надир.

— Туда... — показывает Майбасар в сторону гор. — За перевал.

Шофер надвинул кепку и свистнул.

* * *

Баранбаев держит телефонную трубку:

— Где Джамбул?

Секретарь райкома одного из районов Казахстана говорит в трубку:

— Он проехал, товарищ Баранбаев, западной частью нашего района. Здесь приехали товарищи, которые беседовали с ним...

Секретарь показывает на сидящих рядом с ним людей.

Один из присутствующих весело говорит:

— Замучил нас старик! Во все вникает, за каждый промах взыскивает! Беда!

Баранбаев услышал, смеется:

— Это хорошо, что замучил. Но надо найти его, свяжитесь с соседними районами, колхозами.

* * *

Вечер. Заход солнца.

Машина едет по дороге, откуда открывается панорама гигантского строительства. Высокие металлические конструкции, прорезаемые огненными вспышками электросварки. Из радиатора «газика» столбом бьет струя пара.

Молодые парни и девушки, русские и казахи, на огромной высоте работают на электросварке. Вспышки пламени озаряют лица.

Под конструкцией около машины стоят Надир и несколько строителей.

— Да, был у нас этот старый певец, — говорит человек в кожаной куртке, видимо начальник стройки. — Удивительный старик. Он обошел со мной всю площадь строительства.

— Но куда он от вас направился? — восклицает расстроенный Надир.

— Может быть, знает мой заместитель. Они земляки с Джамбулом. — Начальник оборачивается к молодому казаху с чертежами в руках.

Тот говорит:

— Я советовал Джамбулу возвратиться домой. Не в девяносто лет предпринимать такое путешествие верхом на коне.— Заместитель улыбнулся, развел руками. — Но он мне сказал: «Я подумаю, подумаю». Вот и ищи его!

По степной дороге безмятежно, рысцой, едет на своем коне Джамбул. У седла приторочены переметные сумки, домбра. Палит солнце.

Джамбул держит над головой черный дождевой зонтик. Вокруг на полях работают тракторы и сеялки.

Джамбула встречают радостный Касым и члены колхоза:

— Драгоценный мой! — говорит Касым. — Вы явились на наши поля. На коне, в такие годы?

Джамбул отмахнулся.

— Подожди... — с жадным интересом смотрит на работающие машины, на молодежь, управляющую ими.

Касым с гордостью говорит:

— Теперь в наших руках машины. Посмотрите, ата, как научилась обрабатывать землю наша молодежь. В наше время мы и не мечтали обо всем этом.

Джамбул строго смотрит на Касыма:

— Не в пустыне живу. Вижу все. А вот был я, Касым, в колхозе «Амангельды». Куда тебе до них! Отстал ты, председатель! Отстал, Касым! — И Джамбул грозит пальцем Касыму.

Тот покорно слушает старика, робко говорит:

— Вы погостите у нас, ата, отдохните.

— Нет,— отвечает Джамбул.— Я тороплюсь. Надо проведать моих земляков, наших батыров-воинов. — Посмотрю, как они служат народу.

* * *

Джамбул в окружении командиров и бойцов казахской воинской части. Гремит военная музыка.

— Вы поспели как раз к празднику, — говорит довольный приездом акына командир. — Сейчас начнутся состязания наших лучших конников.

На старте выстроились участники соревнования по скачкам. Удар гонга, взмах флажка, и конники помчались по степи.

Джамбул загоревшимися глазами следит за скачкой.

Перегоняя один другого, мчатся лихие воины.

Все больше и больше горячась, Джамбул, не отрываясь, смотрит на скачущих. Подбадривает их возгласами.

Конники мчатся мимо Джамбула. Скачка делается все более и более напряженной. Земляки Джамбула отстают.

Джамбул выкрикивает их имена, подгоняет, входит в азарт, непрерывно дергает поводья своего коня. Тот начинает гарцовать, горячится.

Преодолевая препятствия, конники мчатся по кругу. Земляки Джамбула попрежнему отстают.

— Разве так скачут? — кричит им сердито Джамбул, и не в силах устоять на месте, хлестнув своего коня, мчится вперед.

Догоняет земляков.

— Разве так скачут? — гневно кричит Джамбул и нахлестывает своего коня.

Бешеная скачка. Джамбул обгоняет земляков, приближается к лидерам соревнований.

Командиры и бойцы с восхищением следят за Джамбулом.

Вот он поровнялся с передним всадником, вот догнал его, идет вровень.

Веселое изумление зрителей. Возгласы одобрения и признания:

— Джамбул на коне, как птица в небе!

Джамбул идет вровень с молодым конником, не отстает от него. Удар гонга, взмах флажков.

Воины окружают Джамбула. Тысячи рук тянутся к нему с дружескими рукопожатиями...

* * *

Высокогорная дорога. Скалы, снежные вершины. Закат. На обочине дороги силуэт машины. Свет фар. Надир понуро сидит на траве. Шофер многозначительно посматривает на него и, посвистывая, накачивает покрышки.

Надир, подперев запыленную голову, говорит:

— Не знаю, где его искать! Вернемся в Алма-Ату.

Шофер молчит, невозмутимо качает насос.

Вдруг доносится песня акына — молодой, сочный голос. Ему отвечает другой акын.

Надир прислушивается, всматривается вдаль.

Оттуда слышен попеременно голос то одного, то другого акына, как на айтысе.

Надир вскакивает, кричит:

— Кудайберды, поехали!

— Куда, товарищ Надир? — спрашивает шофер.

— Туда,— указывает поэт в сторону гор.— Джамбул там.

Шофер с подозрением смотрит на возбужденного Надира. Покачал головой, вздохнул, свистнул, сел за руль. Машина помчалась по дороге.

На фоне замечательной по красоте гряды снежных гор стоит легкая веранда, вся в воздушных арках — клуб животноводов.

На веранде и вокруг нее множество людей. Чабаны, животноводы, колхозники.

На возвышении сидят полукругом акыны с домбрами. В центре на почетном месте Джамбул. Акыны соревнуются между собой. Айтыс ведут двое — один с домброй, другой с гармошкой.

Среди зрителей появляется запыленный, запыхавшийся Надир. Остановился, смотрит.

Поет акын с домброй.

Поет акын с гармошкой.

Окончив айтыс, они спрашивают Джамбула:

— Акын-ата, оцените наш айтыс.

— Как мы поем, Джамбул-ата?

Джамбул хмурится:

— Ничего, с умением поете, и голоса неплохие... Но я недоволен вами.

Акыны поражены:

— Почему, Джамбул-ата?

Джамбул, сосредоточенный и серьезный, поднимает голову и, сверкнув глазами, произносит:

— Акын вдохновенный и славный лишь тот,
Кто песню лелеет и любит народ,
Чью песню лелеет родная страна,
Чью песню, как знамя, поднимет она!

Зрители горячо принимают экспромт Джамбула.

Надир пробирается через ряды зрителей, подходит к Джамбулу:

— Товарищ Джамбул!

Джамбул строго посмотрел на юношу:

— Садись, не мешай.

Надир делает попытку заговорить с акыном:

— Товарищ Джамбул. Я...

Джамбул начинает сердиться:

— Помолчи. Садись, не мешай!

Надир отходит.

Перебирая струны своей домры, Джамбул задумчиво говорит:

— Я побывал везде: в колхозах, на стройке, у наших батыров... И со мной говорил Сталин.

Надир, пораженный, вскакивает:

— Как? Вы видели товарища Сталина?

— Э, ты не понимаешь! Садись, не мешай! За великих людей говорят их дела... Там, где я был, я увидел великий ум Сталина и понял его золотое сердце. Как возвысился мой народ!

Джамбул встает, поет песню:

— На восток и на юг земля,
И на запад, на север земля.
Вся колхозная, вся моя!
Кто принес это счастье нам,
К Заилийским белым горам?
Я старейший Джамбул-жирши
Восклицаю от всей души:
Для казаха в любой колхоз
Это счастье Сталин принес!

Шумное одобрение, аплодисменты всех присутствующих.

Один из зрителей, русский, спрашивает Надира:

— О чем пел Джамбул?

Надир, который записывал песню, читает ее перевод.

Надир подходит к Джамбулу:

— Товарищ Джамбул, я...

Джамбул возмущен настойчивостью юноши:

— Что тебе нужно? Кто ты такой?

— Я молодой поэт. Начинающий. Я приехал...

— А, ты певец? Спой свою песню.

Джамбул протягивает Надиру домбру.

Надир смущен:

— Джамбул-ата, я не пою. Понимаете ли, мы пишем... Мы сразу не можем, как вы!..

— Ах, не можешь? — с досадой говорит Джамбул, — тогда садись, не мешай.

Надир в отчаянии восклицает:

— Джамбул-ата, вас ждут в Алма-Ате. Я приехал за вами.

Джамбул усмехнулся:

— Что там случилось? Или для меня нашлась старая вдова? — шутливо говорит старик.

— Нет! — отвечает Надир. — Вас просит срочно приехать наше правительство!

Джамбул, пораженный, серьезно смотрит на юношу.

* * *

И вот Джамбул и Надир мчатся по улицам Алма-Аты. Джамбул рядом с водителем, за которым он следит с интересом и удовольствием. Неизменный зонтик попрежнему защищает Джамбула от солнца.

Машина останавливается у здания оперного театра.

Надир и Джамбул входят в подъезд. Проходят в зрительный зал оперного театра.

На сцене опера «Кыз-Жибек».

Джамбул в полутьме усаживается в кресло. Не отвлекаясь, смотрит на сцену.

— Я никогда еще не был в таком поющем доме, — взволнованно говорит Джамбул.

В среднем проходе зала — стол, за которым сидит правительственная комиссия во главе с Василием Григорьевичем.

Надир подошел к столу. Шепчет что-то Василию Григорьевичу.

Тот, довольный, кивает головой, поворачивается в сторону Джамбула.

На сцене идет танец подруг.

Джамбул с восхищением смотрит на сцену. Невольно отбивает рукой такт.

Идет финал картины. Арию исполняет девушка, разительно похожая на Салтанат. Это Алма исполняет главную роль (ария Кыз-Жибек).

Джамбул встает, подается вперед.

— Салтанат... — шепчет старик. — Алма!..

Заключительная сцена оперы. В зале зажигается свет.

Василий Григорьевич встает:

— Товарищи, — говорит он с большим почтением, — среди нас находится старейший и первый из лучших акынов Казахстана — Джамбул!

Мгновение тишины, потом овация. Аплодируют члены комиссии, артисты.

Актеры окружили Джамбула. Он обнимает Алму, с восхищением глядит на нее.

— Салтанат, Алма моя... Ай, как хорошо, дочка, как хорошо...

В это время в зале раздается тихий напев «Есть на Волге утес...» Джамбул встрепенулся. Ищет того, кто поет песню.

Видит Василия. Глядя на Джамбула, тот напевает песню, которую они вместе пели в тюрьме.

Джамбул провел рукой по глазам. Смотрит на Василия, медленно идет к нему.

Подходит вплотную к Василию. Вглядывается в него, протягивает дрожащие руки:

— Ты ли это?

— Я, ата.
— Русский солдат?
— Он самый.
Джамбул радостно восклицает:
— Золотой мой, сокол мой!
Обнял Василия, целует его.
К Джамбулу подходит Надир. Акын оборачивается к нему, спрашивает:
— Ты сказал, что меня пригласило правительство. Где же оно?
Надир, посмеиваясь, отвечает:
— В ваших объятиях, ата...
Джамбул, удивленный, смотрит на Василия. Улыбки окружающих. Старик смущен. Невольно снимает руку с плеча Василия. Тот в свою очередь обнимает Джамбула.
— Мы рады видеть вас, ата, и просим поехать на декаду казахского искусства. Ваши песни услышит Москва...
Джамбул потрясен.
Он устремляет просветленный взгляд поверх людей, словно видит далекий город, владеющий его воображением, видит просторы Родины. Пальцы Джамбула легли на струны.
— Давно в душе моей горит одна новая песня, — говорит он проникновенно. — Я спою ее моей Москве, моей Родине.

* * *

Мириады искр летят из паровоза. Специальный состав мчится среди спящих селений и темных полей.
Купе вагона. Лицо Джамбула. Он спит. Под мерный стук колес поезда слышен голос:

— С родною домброй по степям я пойду,
Сокровище слов в народе найду.
И песни посею в пылких сердцах,
И вырастут песни степного певца.

Это голос товарища Сталина. Иосиф Виссарионович читает рукопись со стихами Джамбула. Подходит к телефону, берет трубку.
— Товарищи из Казахстана, — говорит товарищ Сталин, — рассказали мне о своем знаменитом девяностолетнем певце, который через несколько дней должен приехать в Москву на декаду казахского искусства. Я прошу редакцию «Правды» очень внимательно изучить его песни.
Пауза. Товарищ Сталин слушает, потом говорит:
— Имя его Джамбул.

* * *

Джамбул в сопровождении Надира выходит на Красную площадь. Остановился. Глубокий вздох.
— Москва... Кремль... Ленин... Сталин... — шепчет с волнением старик.
Бьют часы Кремлевской башни. Мерные, гулкие удары.
Бесконечная вереница людей протянулась к Ленинскому мавзолею.
Джамбул подходит к очереди. Люди смотрят на акына. Маленький пионер говорит:
— Дедушка Джамбул, вы идите вперед...
Джамбул удивленно посмотрел, проходит вперед и спрашивает Надира:
— Как мог узнать меня малыш?

Надир пожимает плечами.

Джамбул идет дальше. Люди, стоящие в очереди, почтительно говорят:

— Товарищ Джамбул, пожалуйста, проходите...

Еще большее удивление Джамбула. Взгляд на Надира. Тот тоже удивлен. Джамбул, приложив руки к сердцу, кланяется, проходит вперед.

Джамбул подходит к мавзолею, склоняет голову.

Глаза его закрыты. Губы сжаты.

— Пришел я к тебе из далеких степей,
Пришел к тебе в мраморный мавзолей,
Бессмертный, родной, любимый...
Не умер ты, не лежишь в гробу!
С живым с тобой говорит Джамбул
И в сердце несет твое имя, —

проникновенно звучит голос Джамбула.

Движется очередь в мавзолей. Здесь и старики, и молодежь, школьники и пионеры.

Среди людей, идущих к Ленину, мы видим посланцев Грузии, Азербайджана, Украины, Армении, Молдавии, Прибалтики. Яркие своеобразные национальные костюмы выделяют этих людей из остальной массы.

Джамбул произносит:

— В завещанье оставлю я им,
Правнукам, внукам и детям своим,
Чтоб такими, как ты, они стали,
И отдали сердце и каждый свой шаг
Тому, в ком пылает твоя душа,
Тому, чье имя Сталин!

Джамбул склоняется перед мавзолеем в глубоком поклоне.

Вынимает большой, в узорах восточного шитья платок, смахивает пыль с сапог. Медленно входит в мавзолей.

* * *

Величественный, гранитный монумент Ленина с устремленной вперед рукой.

Катер, в котором сидят Джамбул и Надир, огибает монумент Ленина. Джамбул жадно всматривается в облик великого города.

Катер проходит мимо Кремля.

Машина Джамбула проезжает по новым районам столицы. Замечательные здания, шумные, оживленные улицы.

Джамбул восхищенно шепчет:

— Москва моя, красавица веков,
Орлиная скала большевиков!

Из проходящей толпы несется возглас:

— Привет Джамбулу, славному певцу казахских степей!

Джамбул в полном недоумении:

— Откуда все они могут знать меня? — спрашивает он у Надира. Тот удивляется в свою очередь.

* * *

Раннее, раннее утро... В коридоре гостиницы около двери в номер группа молодых казахов, среди них Айдар, Галя, Мурат. Они смотрят на часы, терпеливо ждут.

Номер Джамбула. Широкие стеклянные двери на балкон, откуда видна Москва, Кремлевские башни. Весь номер уставлен корзинами с цветами. Джамбул один. С недовольным и озабоченным видом он ходит из ванной комнаты и обратно с графином в руках и поливает цветы. Сердится, бормочет что-то, пересчитывает политые цветы, глядит, сколько еще осталось, и, еще более сердясь, продолжает поливку.

Напевает про себя какой-то мотив. Вдруг ставит графин на пол, берет домбру и, аккомпанируя себе что-то, тихо напевает. Потом мы узнаем этот мотив в «Песне о Родине».

— Так, так... — одобряет себя старик.

Молодежь в коридоре прислушивается к звукам домбры.

Подбегает Алма:

— Что же вы стоите?

Молодые люди тихо и смущенно отвечают:

— Не решаемся.

— Еще очень рано...

Джамбул снова ходит с графином. Полить предстоит еще целый ряд корзин. Старик фыркает, сердится.

Стук в дверь. Появляется Алма, за ней робко входят молодые люди.

— Айдар, Галя, Мурат! — восклицает обрадованный Джамбул. Идет навстречу. Но вдруг лицо его делается сердитым, старик останавливается, машет руками, кричит: — Что?.. Довольно! Я убегу домой!

Он видит, как в комнату вносят две огромные корзины цветов.

Молодые люди смущены. Но Алма, смеясь, говорит:

— Ата, потерпите, ведь вы очень знаменитый человек.

Цветы проносят в комнату. Джамбул добреет, обнимает ребят:

— Детки мои, радость моя, вот мы и встретились.

Замечает у одного из юношей газету «Правда». В ней напечатан большой портрет Джамбула.

Джамбул смотрит на свой портрет. Улыбается.

— Много ли напечатано таких листов, дети? — спрашивает старик.

— Несколько миллионов, — отвечают ему.

Джамбул, показывая на портрет в газете, с лукавой шутливостью спрашивает:

— А этот старик-казах похож на меня?

— Очень похож.

— Ну, да, — улыбаясь, шутит Джамбул, — я бы тоже узнал его по портрету. Так же как и люди на площади.— Он задорно щелкает пальцем по газете и восклицает: — Здравствуй, москвич Джамбул!

Молодежь окружила Джамбула. Он оглядел ребят и, подойдя к одной группе, с долей строгости говорит:

— Отвечайте, как вы живете в Москве?

— Я поступил в академию,— говорит Айдар, на котором военная форма.

— В академию. Ай, ай, ай,— радуется Джамбул и идет к другой группе.

— Я скоро вернусь в Казахстан с дипломом врача, — говорит Галя.

— Ай, ай, ай, — восхищается старик, подходя к Мурату.

— Он остается в Москве аспирантом, — говорит Галя, указывая на Мурата.

— Аспирантом? — изумляется Джамбул. — Ай, ай, ай... — поворачивается к Алме и шепотом спрашивает ее: — А что такое аспирант?

— Ученый.

Джамбул прищурился и опять с лукавством задает вопрос:

— А я могу остаться в Москве аспирантом?

— Можете, ата, — улыбаясь, отвечают ему.

— Почему?

— Потому, Джамбул-ата, что вы в своем роде тоже ученый. Вы так много знаете...

Джамбул покосился, задумался, взял домбру. Смотря на башни Кремля, наигрывает мотив.

Потом, подозвав к себе ребят, спрашивает их:

— Скажите, дети, а товарища Сталина видели вы здесь в Москве?

— Конечно... Не раз, на праздниках, — отвечает несколько голосов.

Джамбул еще ближе подзывает к себе ребят, понизив голос, задает вопрос:

— А я увижу его?

Айдар тактично отвечает:

— Заранее это трудно сказать, Джамбул-ата.

— Мне очень хочется его повидать... — с чувством произносит Джамбул.

В этот момент раздается бой часов на Красной площади.

Джамбул с домброй в руках медленно идет к балкону.

Взволнованно слушает перезвон курантов, смотрит на Москву, на башни Кремля.

Ранние лучи солнца освещают панораму столицы, Кремль, лица Джамбула и молодых казахов-студентов.

— Москва, Кремль... — шепчет Джамбул и смотрит на звезду башни, загоревшуюся на солнце. На домбре аккомпанирует бою кремлевских часов...

* * *

Товарищ Сталин с мягкой улыбкой смотрит в глубь Георгиевского зала Кремля. День казахской декады в Москве. За столами знатные люди столицы, казахские писатели, артисты. За большим столом члены Политбюро и правительства товарищи Сталин, Молотов, Ворошилов, Калинин, Берия, Маленков, Жданов, Микоян, Орджоникидзе.

Сталин стоит, смотрит в зал, жестом приглашает кого-то.

Музыка играет туш.

Джамбул идет по залу, одетый в красивый халат и лисью шапку. Его глаза сияют безмерным счастьем.

Через весь зал Джамбул идет к столу правительства. По мере его прохода люди встают, аплодируют.

Сталин делает несколько шагов навстречу Джамбулу.

Идет Джамбул, в руках у него домбра.

Люди стоя приветствуют великого акына.

Джамбул подходит к столу правительства.

Сталин поднимает бокал. Воцаряется тишина. Сталин провозглашает:

— За здоровье Джамбула, великого певца казахского народа и всех народов нашей Родины!

Овация зала. Джамбул в предельном волнении прижимает руки к груди и говорит, обращаясь к товарищу Сталину:

— За радушный, отцовский прием в Кремле,
Сталин, солнце народов, спасибо тебе!

Взяв в руки домбру, Джамбул начинает свою знаменитую «Песню о Родине»:

— Джамбулу сейчас девяносто лет.
Но крепко Джамбул сидит в седле.
Смотрите — моя голова седа,
Смотрите — бела моя борода,
На сердце оставили черный след
Семьдесят горьких лет...

Весь зал внимает песне Джамбула.

— Когда перешло мне за семьдесят лет,
Ленин, Сталин открыли мне свет.
Тогда над степями, ярко горя,
Взошла моего народа заря!

Оркестр подхватывает песню Джамбула. И вот она начинает звучать, как симфония.

Джамбул вдохновенно поет:

— Сталин! Ты светоч моей души.
Сталин! Сравнений не знает жирши.
С горами хотел тебя я сравнить —
Не мог я с горами тебя сравнить:
У каждой горы вершина видна!
И с солнцем хотел тебя я сравнить —
И с солнцем не мог тебя я сравнить:
Может оно порой изменить.
Сталин! Сравнений не знает старик.
Сталин, как вечный огонь, горит!

Участники декады мощным хором вступают в песню:

— И вот над степями, ярко горя,
Взошла моего народа заря!
Верных коней казахи седлали,
На гребнях они костры зажигали,
Чтоб родная Москва увидала,
Как по горам, долинам, увалам
Степь выходила к бунтарским гонцам.
С именем Ленина бились сердца!
С именем Сталина жизнь зацвела!

Товарищ Сталин, руководители партии и правительства слушают песню казахского народа...

* * *

Сцена театра в Алма-Ате украшена знаменами, цветами, портретами вождей. В центре герб Казахской ССР. На трибуне Джамбул. На его груди два ордена. Перед Джамбулом делегация пионеров. Гремят аплодисменты всего зала.

Дети подносят Джамбулу цветы.

Маленькая черноглазая пионерка говорит:

— В честь открытия первой сессии Верховного Совета Казахской ССР пионеры и школьники Казахстана избрали старейшего депутата, нашего дорогого дедушку Джамбула...

Девочка, смутившись, запнулась.

Джамбул с интересом смотрит на девочку, не может сдержать ласковой улыбки:

— Скажи, козочка, куда вы меня избрали?

Девочка, смущенная, пытается овладеть собой:

— Все наши пионеры избрали вас...

Девочка опять запинается и, наконец, объявляет:

— Мы избрали вас почетным пионером!

В зале вспыхивают аплодисменты, веселый смех делегатов.

Джамбул от неожиданности не знает, что сказать. Мальчик пионер достает красный галстук и, подойдя к Джамбулу, повязывает ему галстук на шею.

Джамбул, с удовольствием подчиняясь этой церемонии, шутливо говорит:

— Вам, детки, виднее... Мне казалось, что я еще не дорос до юных пионеров.

Галстук завязан, оправлен.

Заложив руки за спину, мальчик отходит, становится в ряды пионеров. И тогда по невидимой команде раздается хоровой пионерский запев:

— В борьбе за дело Ленина—Сталина будь готов!

Джамбул смотрит на пионеров, не откликается. В рядах пионеров смущение. Дети переглядываются, недоумевают.

Джамбул молчит. Закрыл глаза. Потом тихо, строго, торжественно, как клятву, произносит:

— Всегда готов!

Поднимает домбру, проникновенно, нараспев, под перебор струн, поет:

— Я знаю и верю, мой радостный внук,
В халат из цветов и из славы одетый,
Откроет парламент народов планеты...

Делегаты сессии стоя слушают Джамбула:

— Который поднимет над всеми веками,
Над полюсами, над материками,
Как песню, как сердца бессмертного знамя,
Ленина знамя, Сталина знамя!

* * *

По улицам Алма-Аты движется маршевая воинская часть. Бойцы в касках, в полном боевом снаряжении. Конники, пехота, авточасти. Уходящих на фронт бойцов провожают толпы народа — отцы, матери, жены, дети, сестры, братья... Слышны напутственные возгласы, призывы к победе над немецким фашизмом, к скорейшему разгрому вероломно напавшего врага.

Из репродукторов доносятся фразы сводок с фронтов.

Войсковая колонна выходит на привокзальную площадь. На путях стоят эшелоны, приготовленные для уходящих на фронт бойцов. Дымят паровозы.

На площади среди готовящихся к погрузке воинов — Айдар, Галя, Мурат. Все одеты в военную форму. Рядом с Джамбулом — Алгадай в звании сержанта.

— Алгадай... Золотой жигит мой! — с печалью и нежностью говорит Джамбул. — Всюду, всегда помни об отце.

— Могу ли забыть вас, ата, — отвечает Алгадай.

Старик, сдерживая волнение, говорит ему:

— Помни, что твой отец царя не боялся, черта не боялся, казахских баев не боялся...

Алгадай старается вникнуть в смысл отцовских слов:

— Зачем вы мне говорите это, ата?

— Другу моему говорю, лучшему другу... Я отрываю от серлца сына.

Обнял Алгадая. Крепко прижал к сердцу. Целует. Раз, другой, третий...

— Лети, мой сокол, лети...

В разных местах площади прощаются родные с бойцами.

Джамбул обнял Алгадая, устремив вдаль пылающий взгляд, говорит взволнованно:

— Сын мой, тверже будь, чем гранит,
Будет вдребезги враг разбит!
Бей врага, мой сын, бей врага,
Это Сталин тебе велит!

Лицо Джамбула становится вдохновенным. Руки невольно тянутся к домбре:

— Чтобы выстоять, чтобы не сдать,
Можно, сын мой, каменным стать!
В сталь и железо себя обратить,
Чтоб от Родины смерть отразить.

Прозвучали трубы горнистов. Слышны военные команды.

Войска на площади строятся в колонны. Бойцы покидают своих родных, занимают места в шеренгах. Встали в строй Айдар, Галя, Мурат. Сверкают каски, штыки, реют знамена. И вот над площадью звучит песня Джамбула:

— Сталин зовет нас в труде и бою
Биться с врагом за отчизну свою.
Эй, сыновья, оседлайте коня!
Вместе со Сталиным песня моя!

Вдохновенно поет Джамбул:

— Край мой любимый, родной Казахстан,
Весь поднимайся на вражеский стан!
Эй, сыновья, оседлайте коня!
Вместе со Сталиным песня моя!
Все, что лучшего в мире есть,—
Дружный труд, свободу и честь,
Все, что создано на века,—
Защищают наши войска!
Эй, сыновья, оседлайте коня!
Вместе со Сталиным песня моя!

Оркестры подхватывают песню, призывную песню Джамбула.

Народ, провожающий войска, могучим хором повторяет слова своего акына.

Поют мужчины, женщины, подростки. Дети на руках матерей машут отцам ручонками.

А над воинами реют знамена с изображениями Ленина и Сталина.

* * *

Осень. Гнутся под ветром оголенные деревья. Желтые листья кружат в воздухе вокруг нового дома Джамбула, рядом с прежней юртой акына.

Слышна строгая, величавая песня.

У окна, за которым виден осенний сад, около радиоприемника сидят Джамбул и Баранбаев. Джамбул внимательно слушает песню. В глубине комнаты секретарь разбирает огромное количество присланных Джамбулу писем.

Баранбаев настраивает приемник. Возникает песня «Месть балтийцев» о героическом Ленинграде. Торжественно-грозная мелодия. Слова призывают к мести врагу.

— Ленинград говорит... — замечает Баранбаев.

Все мощнее звучит песня балтийцев. Джамбул, подавшись вперед, слушает с предельным вниманием.

Подходит секретарь, кладет перед акыном несколько писем:

— Письма из Ленинграда, ата. От балтийцев-казахов... От Айдара и Мажита... От путиловцев...

Джамбул бережно берет письма. Задумался.

— Там очень тяжело людям, ата,— говорит Баранбаев,— враги окружают город...

— Знаю, знаю, — с болью говорит Джамбул.

— Ата,— советует Баранбаев,— казахский народ хочет, чтобы Ленинград услышал его голос, услышал слова братской помощи, участия, поддержки.

Джамбул загоревшимися глазами смотрит на собеседников.

— Знаю, знаю, — отвечает Джамбул, берет домбру, трогает струны. Лицо его становится вдохновенным.

Секретарь спешит взять бумагу, карандаш. С огромной сердечной теплотой, тихо и проникновенно Джамбул произносит:

— Ленинградцы, дети мои! Ленинградцы, гордость моя!..

* * *

Бежит телеграфная лента. Видны слова:

— Ленинград. Смольный. Товарищу Жданову. Ленинградцы, дети мои! Ленинградцы, гордость моя!

Девушка телеграфистка читает эти строки. На глазах появляются слезы. Это замечает соседка.

— Что с тобой? — тревожно спрашивает она подругу.

Та молчит, сквозь слезы читает движущуюся ленту.

Подходят еще девушки.

— Что произошло? Что с тобой?

И со слезами радости телеграфистка, наконец, шепчет:

— Это невозможно выразить. Читайте!..

Девушки склоняются над лентой...

* * *

Ленинград. Хмурый осенний рассвет. Ветер. Моросит дождь. По площади едет камуфлированный «виллис». В нем Василий Григорьевич в военной форме с ромбами комбрига и шофер — тот, который ездил искать Джамбула.

Голос из радиорупора:

— Внимание! Говорит Ленинград. Слушайте обращение народного певца Казахстана Джамбула к защитникам города Ленина.

Василий Григорьевич встрепенулся:

— Кудайберды, стой.

Машина резко тормозит. Оба выскакивают из автомобиля.

Радио передает обращение Джамбула:

— Ленинградцы, дети мои!
Ленинградцы, гордость моя!
Мне в струе степного ручья
Виден отблеск невской струи...

Слушают слова Джамбула Василий Григорьевич и Кудайберды.

Выбегают зенитчики из землянки. Слушают, стоя у орудий, установленных в сквере. Внезапно голос диктора, читавшего стихи, прерывается. И тот же голос объявляет:

— Внимание! Граждане, воздушная тревога...

— Эх, — махнул рукой Василий Григорьевич, — будь ты проклята!

Кудайберды сдвинул фуражку и свистнул. Оба садятся в машину.

— На фронт, Кудайберды, на передовую, — говорит Василий Григорьевич, — а по дороге как раз заедем на Кировский завод. Проверим, как выполняются наши заказы.

На площади Исаакия. Вой воздушной сирены. Шарят прожекторы. Зенитки открывают огонь.

* * *

Один из главных цехов завода. Кипит работа. Вперемежку с обычными светят синие лампочки. Окна закрыты глухими шторами из черной бумаги. По цеху идет Василий Григорьевич в сопровождении военных и рабочих завода.

Остановился у пролета, где протянуто красное полотнище с лозунгом: «Сегодня дадим две нормы!»

Снаружи доносится нарастающий гул канонады, бомбовых разрывов. Один разрыв совсем близко. Звон разбитого стекла.

Воздушная волна взмела и разорвала штору затемнения. Сорвался и затрепетал на ветру лозунг. Но рабочие не оставляют своих станков. Их жужжание продолжается безостановочно. Маленький паренек спокойно подошел к полотнищу, зло посмотрел в сторону разбитого окна, откуда слышна канонада, яростно переправил что-то в надписи и опять поднял на место полотнище.

Василий Григорьевич смотрит. Теперь вместо слов «две нормы» написано «две с половиной».

Комбриг резко повернулся и пошел к выходу. Товарищи, провожающие его, удивленно спрашивают:

— Вы хотели проверить ваши заказы?.. Их делают здесь.

— Нет, товарищи, — говорит Василий Григорьевич, — считаю ненужным проверять.

— Люди хорошо работают, товарищ комбриг,— говорит один из руководителей цехов.

— Больше чем хорошо, — заключает Василий Григорьевич, — больше!

Уходит из цеха.

— Внимание! Говорит радиоузел Кировского завода, — звучит голос из цехового репродуктора. — Слушайте обращение народного певца Казахстана Джамбула.

Рабочие у станков поднимают головы. Диктор читает:

— Ленинградцы, дети мои!
Ленинградцы, гордость моя!

На усталых лицах появляются улыбки, выражение взволнованного внимания.

* * *

Радио на площади объявляет отбой.

По пустынной улице идет высокая старуха с девочкой лет десяти.

— Торопись, Оленька, а то опять начнется тревога.

Девочка обиженно:

— Я тороплюсь, вы отстаете.

— Торопись, торопись... масло объявили.

— Ах, да знаю, бабушка.

Моросит мелкий дождик, ветер рвет платки на старухе и девочке. На фасаде дома четкая надпись: «Опасно! Эта сторона обстреливается».

— Опасно, — говорит девочка, прочтя надпись, — лучше перейдем на ту сторону.

— Везде опасно, — отвечает старуха, — ты торопись, торопись.

Идут дальше. Вдруг девочка восклицает:

— Бабушка, Джамбул!

— Ах, какой еще Джамбул? Не задерживайся.

— Бабушка, вы погодите. Стихи! — с детским восторгом говорит девочка.

— Оленька, ты глупая, какие тут стихи!.. Масло объявлено. Идем скорее.

Девочка силой удерживает старуху на тротуаре у стены, где наклеивают длинный лист с портретом Джамбула и текстом обращения.

— Нет, вы послушайте: «Ленинградцы, дети мои! Ленинградцы, гордость моя!..» — читает девочка.

— Что?!. — изумленная, восклицает старуха. — Повтори, повтори... Только внятно читай.

Девочка начинает читать послание Джамбула.

* * *

Машина Василия Григорьевича едет по улице. Останавливается, задержавшись у того места, где стоят девочка и старуха. Там уже собралось человек двадцать. А девочка читает громко строфы послания:

— Русских братьев помнит Джамбул,
Ваших предков помнит он,
Их послали в его аул,
И кандальный он слышал звон...

Все больше людей собирается около листа с посланием. Лица слушающих.

Подходит патруль моряков. Порыв ветра загибает угол плаката. Девочка запнулась. Моряк мгновенно ладонью прижимает лист на место:

— Читай, пионерка, читай. Хорошо читаешь.

Так он держит плакат, пока девочка читает:

— Вся страна идет на врага,
Поднимается весь народ.
И не сломит наших побед
Гнет фашистского сапога!

Люди с волнением слушают слова Джамбула. Девочка делает паузу, чтобы передохнуть, и в это время моряк грубовато, но с восхищением и растроганно говорит:

— Дает жизни старик... С какой любовью пишет! Не забудешь.

Старуха не может сдержать слез. Девочка читает заключительные строки:

— Беспечален будь, Ленинград!
Скажет Сталин — в путь! В Ленинград!
Все пойдут на выручку к вам,
Полководческим вняв словам.

Девочка оглядывается на старуху. У нее все лицо в слезах.

— Отчего же вы плачете? — спрашивает девочка.

— Глупая... легче на душе стало, — отвечает старуха.

Моряк, обернувшись, говорит:

— А ну, солдат, подержи...

Солдат придерживает ладонью оторвавшийся угол плаката. Морской патруль уходит.

Василий Григорьевич смотрит на портрет Джамбула.

— Большой... да, громадный старик! — с чувством говорит он.

Около плаката множество людей, еще не слышавших обращения. Кто-то громко просит:

— Читайте же вслух... Громче, во весь голос. Сначала!

И под дождем, на ветру, люди теснятся у плаката.

* * *

Репродуктор в лесу на дереве. Оборонительный рубеж под Ленинградом. Артиллерийская позиция. Закопченные артиллеристы у орудий. Шарят прожекторы. Вспышки выстрелов. Огненные хвосты снарядов РС.

— Ленинградцы, дети мои!
Ленинградцы, гордость моя! —

гремит из радиорепродуктора.

В горячке стрельбы артиллеристы успевают ставить свои подписи на большом листе бумаги. Делают это с огромным удовольствием.

Молодой со строгим лицом комиссар дает листы на подпись, переходя от орудия к орудию.

Подписывает бумагу и командир орудия Айдар. Он делает это с восторгом, сияя от радости.

Грохот канонады заглушает временами слова Джамбула, но они возникают снова и снова:

— Вся страна идет на врага,
Поднимается весь народ.
И не сломит наших побед
Гнет фашистского сапога!

Пулеметное гнездо. Подползает комиссар. Солдаты подписывают бумагу.

Тяжелый пулемет. Комиссар подбирается к пулеметчику. Тот оборачивается.

— Джамбулу? — спрашивает он. — Минуточку... — Стреляет. — С удовольствием.

Берет из рук комиссара вечное перо и расписывается.

Траншея. Множество бойцов, готовых к атаке.

По траншее движется лист бумаги. Его подписывают. Один на колене, другой на плече товарища, третий на земляной стенке укрытия.

Снова сквозь грохот огня слышны слова Джамбула.

Среди подписывающихся Мурат.

— Вот какой Джамбул! — восхищается он, — наш Джамбул!

Раненый с забинтованной рукой говорит:

— Дайте подписать.

— Ты же раненый, — замечает Мурат.

Тот сердится:

— А раненый что? Ты смотри у меня... Давайте. Левой подпишу.

В траншее появляется Василий Григорьевич. Он в боевом снаряжении. Бойцы вытягиваются.

— Под чем подписываетесь, товарищи? — спрашивает громко и весело комбриг.

— Посылаем ответ товарищу Джамбулу...

— О-о!.. Дайте и мне. И я подпишусь. — И он ставит свою подпись...

* * *

Солнечное утро в доме Джамбула. Сидя у окна, акын задумчиво наигрывает мелодию песни о ленинградцах.

Вбегает взволнованный Надир.

— Что с тобой, сынок? — с оттенком недовольства спрашивает Джамбул.

— Слушайте, ата. Слушайте, что они отвечают вам.— Надир читает принесенную телеграмму: — «...Никогда, товарищ Джамбул, не сломит наших побед гнет фашистского сапога...» Вот что они отвечают!

— Кто они?..— с волнением спрашивает Джамбул.

— Ленинградцы.

Джамбул трепетными руками берет телеграмму, потрясенный, смотрит на нее, обеими руками прижимает к груди...

* * *

Весна. Деревья в пышном цвету. Белые лепестки осыпаются с ветвей и медленно падают на землю, напоминая снегопад.

К юрте Джамбула в горах подъезжает несколько машин.

Из них выходят руководители партии и правительства Казахстана. Среди них Баранбаев, секретарь райкома. Надир идет навстречу приехавшим.

Надир встречается с Алмой, первой подошедшей к нему. Спрашивает:

— Что случилось, Алма? Тут почти все руководители партии и правительства.

— Горе, Надир... Алгадай погиб под Сталинградом.

Надир молчит, ошеломленный. У него падают из рук листки записей. Летят по ветру.

Оживленный Джамбул встречает гостей.

— Какую радостную весть вы принесли мне? Дела на фронте хороши?

Баранбаев, стараясь не встречаться с взглядом Джамбула, отвечает:

— Да, Джамбул-ата. Победа за победой. Враг отступает.

Джамбул весело:

— Значит, я недаром пел о наших героях!

Баранбаев сдерживает волнение, говорит:

— Джамбул-ата...

— Слушаю, мой сын.

— Вы пели замечательные песни о героях нашего отечества. Среди них был ваш Алгадай...

Джамбул кивает головой, горделиво говорит:

— Разве я не знаю? — и достает спрятанную на груди завернутую в шелковый платок вырезку из газеты «Сталинградский воин».

— Вот благодарность командования отважному пулеметчику Алгадаю Джамбулову, — сияя, говорит Джамбул.

Баранбаев отвечает:

— Да, Джамбул-ата, вы правы. Но с того времени Алгадай еще раз участвовал в боях...

— Ну и что же? — насторожившись, спрашивает Джамбул.

— Джамбул-ата... Ваш сын мог быть и среди тех, которые ценой своей жизни...

Баранбаев замолчал.

Джамбул медленно, тихо спрашивает:

— Что ты хочешь сказать, сын мой?

Один из приехавших товарищей достает письмо.

— «Дорогой товарищ Джамбул! — негромко читает он. — Командование, политотдел и весь личный состав Седьмой гвардейской краснознаменной кавалерийской дивизии со скорбью извещает вас о героической гибели вашего сына Алгадая...»

Джамбул сидит, закрыв лицо руками, и остается недвижим. Письмо заканчивается словами:

«...За проявленный героизм, мужество и стойкость Алгадай представлен к ордену «Красное Знамя».

Товарищ кладет письмо перед Джамбулом. Слезы текут по лицу старика. Он медленно протягивает руку к домбре. Берет ее. Дрожащей рукой трогает струны.

Джамбул начинает первые слова песни. Голос его еле слышен:

— О сыны мои, о сыны!
Свирепые бури кому не страшны...
Тополь до корня качается в горе,
До самого дна волнуется море.

Порыв ветра прошел по саду. Белые лепестки с деревьев плавным дождем падают на землю.

Джамбул медленно, медленно встает. Перед ним усыпанные цветами ветки деревьев, снежные горы, сиреневая даль.

Джамбул стоя продолжает песню:

— Седая скала лишь встречает в упор
Неистовой бури свирепый напор.
Так старый Джамбул духом силен —
Под вестью тяжелой не сломится он!

Услышав Джамбула, чабаны останавливают свои отары, жигиты осаживают коней. Недвижно внимают словам великого акына.

Джамбул поет, стоя над горными просторами:

— Сыны мои, о сыны!
Как бьетесь с врагом вы за счастье страны,
Так старый Джамбул запоет,
И песнями к мести народ поведет!

* * *

Столовая в доме Джамбула. Надир и седовласый доктор в белом халате разговаривают с группой молодых казахов. Среди них Мурат.

— Знаю, знаю, молодые люди, — шепотом говорит доктор. — Вы любите Джамбула, он любит вас...

— Мы, молодые писатели и акыны, учимся у него! — также шепотом пытаются убедить доктора молодые люди.

— Тоже знаю, — перебивает их доктор. — Учитесь, советуетесь, радуете его душу. Сегодня День Победы, вы хотите поздравить его. Все знаю...

— Видеть Джамбула нельзя. Он нездоров, — говорит Надир.

— Болен?!. — взволнованно восклицает Мурат.

— Не болен, а немного нездоров, — поясняет доктор.

Молодые люди облегченно замечают:

— Тогда не опасно.

— Нет, молодые люди, вам не опасно, а ему — очень. Вы забываете, что акыну Джамбулу сто лет! Не обижайтесь, друзья, но сегодня я не могу разрешить ему свидание с вами.

Кабинет Джамбула. Множество книг — произведения Джамбула, изданные на разных языках.

Джамбул, слабый, с трудом переходит от стола к столу, рассматривает свои книги.

Перед ним мелькают названия его песен и стихов.

С тихой улыбкой Джамбул листает страницы. Из одной книги выпадает номер «Правды» с портретом Джамбула.

— Здравствуй, москвич Джамбул, — с тихой улыбкой говорит старик.

В комнату входит доктор. Джамбул ворчит:

— Зачем, доктор, пришел ты, старый? Тебе давно пора спать.

— Тебе надо спать, — отвечает доктор. — Ты болен!

Джамбул усмехнулся:

— Спать в такое время?.. Нет, старый, я хочу быть с народом, я поеду в Алма-Ату.

Доктор качает головой:

— Ни в коем случае. Я отвечаю за твое здоровье.

Джамбул дружески говорит:

— Не сердись, старый, я буду спать.

Доктор складывает свои инструменты. Идет к выходу. По дороге, прищурив глаза и погрозив Джамбулу, забирает с собой его домбру.

— Я тебя знаю. Ты хитрый... — Уходит.

Джамбул тихо встает с постели, идет к телефону. Осторожно снимает трубку. Не очень ловко прикладывает к уху, оглядывается и шепотом говорит:

— Позовите мне, дочка, колхоз имени Сталина... Позовите председателя Касыма.

В соседней комнате доктор, Надир, молодежь. Кто-то говорит:

— Я понимаю акына: сегодня народ празднует День Победы, а он прикован к постели.

— Да, но прожита гигантская жизнь, равная веку! — говорит доктор. Молча кивает Надиру, тот идет к двери.

Дверь в комнату Джамбула осторожно приоткрывается, входит Надир. Смотрит. Шторы в комнате закрыты. Джамбул лежит на постели. Слышно его спокойное дыхание.

Надир постоял секунду, другую и удалился. Джамбул приоткрыл один глаз и проводил секретаря лукавым взглядом.

Немного полежал. Прислушался. Потом сбрасывает с себя узорчатое одеяло. Тут видно, что Джамбул лежит в праздничном халате.

Посмотрев на часы, Джамбул подходит к окну и тихо зовет:

— Касым...

Штора окна колеблется, открывается. Показывается Касым, за ним Айдар, Алма, Галя.

— Я подхватил их по дороге, Джамбул-ата... — говорит Касым, — они ехали к тебе.

Джамбул обрадовался:

— Ай, хорошо, дети мои... ай, хорошо!

И не долго думая, вылезает в окно.

Из подъезда дома выбегают доктор, молодежь. Машут в испуге руками:

— Джамбул-ата! Вам нельзя! Куда вы?

Бегут к дороге.

Несется автомобиль. В нем Джамбул, Касым, Алма, Айдар и Галя.

Джамбул весело смеется, кричит:

— Выручай, Касым! Погоняй!

Доктор садится в другую машину, едет следом.

Машина Джамбула едет по улицам Алма-Аты. Множество ликующих людей со знаменами, с цветами в руках заполняют город. Играют оркестры, слышны веселые песни.

Машина с доктором едет за Джамбулом. Праздничные толпы людей. Поют, танцуют на улицах и площадях.

Машина Джамбула выезжает на площадь. Там особенно многолюдно и празднично.

Джамбула узнали. Окружают машину. Машут приветственно руками, восторженно кричат.

Машина доктора въезжает на площадь.

Народ поднимает Джамбула на руки и несет к трибуне правительства. Там Баранбаев, Василий. Джамбула радостно встречают. Доктор восхищенно говорит:

— До последней минуты будет гореть этот сказочный человек!

Песни. Музыка. Множество рук с цветами тянется к Джамбулу.

— Джамбул, сокол наш ясный!

— Джамбул-ата, спойте!

— Спойте нам, акын наш золотой!

Джамбул с сияющим лицом разводит руками:

— У меня нет с собой домбры.

В ответ из толпы поднялась домбра и по рукам поплыла к трибуне.

В другом месте появилась еще домбра, и также народ из рук в руки передает ее Джамбулу.

Десятки домбр над толпой, передаваемые от одного к другому, плывут над площадью.

К месту, где стоит Джамбул, приплыли десятки домбр.

Джамбул не знает, какую выбрать.

Наконец, берет одну, ударяет по струнам, на площади воцаряется тишина.

Далеко разносится голос акына:

— Всех решительней, всех смелей,
Всех заботливей, всех мудрей
Вождь отважных наших полков.

Гул восторженного одобрения звучит над площадью.

Джамбул поет во всю силу своего голоса:

— Вождь, как солнце, рассеявший тьму,
Совесть мира, светоч веков —
Сталин, Сталин, слава ему!

* * *

На граните выгравирована надпись:

«Учил меня Ленин бороться и жить,
Я буду, как Ленин, народу служить.
Как Сталин, и песни и жизнь свою,
Народ мой великий, тебе отдаю».

Возникает дата: «1846 — 1945».

Монумент Джамбула из гранита: акын стоит, держа в руках свою неразлучную домбру.

Р. ЮРЕНЕВ

СЦЕНАРИСТ, РЕЖИССЕР, ФИЛЬМ

(«Сельский врач»)

Создать образы современников, людей Сталинской эпохи — самая высокая и прекрасная задача советского искусства.

Счастливый, свободный человек социалистического общества, чей образ воплощен средствами киноискусства, становится образцом для миллионов прогрессивных людей за рубежом. У него учатся жизни, борьбе, работе, любви, даже внешней манере поведения. У него учатся не только за пределами нашей страны, но и в ней самой, учатся советские люди. Поэтому художники обязаны зорко отмечать новые, коммунистические черты в характерах окружающих их людей, чтобы, наделив этими чертами своих героев, сделать их достоянием миллионов зрителей и тем помочь воспитанию их в коммунистическом духе.

Образы современников, запечатленные в произведениях искусства, останутся навечно живыми свидетелями и представителями нашей эпохи. Так по героям Шекспира и Тициана мы судим о людях Возрождения. Так Тургенев и Толстой, Диккенс и Бальзак говорят нам о людях эпохи буржуазного общества. Так в «Чапаеве» мы воочию видим людей времен гражданской войны...

Кинематограф обладает невиданными возможностями для воплощения человеческих образов. Поэтому следующие поколения, желая узнать о нас, обратятся прежде всего к кино. Художник современности несет огромную ответственность перед будущим. Он должен быть особенно наблюдателен и строг, точен, целеустремлен и правдив.

Впрочем, солгать ему не даст зритель. Малейшая фальшь в изображении современника бывает замечена и вызывает возмущение. Требовательность зрителя растет пропорционально успехам искусства, перегоняя и побуждая их. И если совсем еще недавно, лет двадцать назад, во времена «Встречного» и «Путевки в жизнь», зритель, благодарный художнику за самый факт обращения к идеям и темам современности, прощал и схематизм, и наивность, и заведомую неполноту человеческих образов, то теперь он требователен даже к мелочам. Всегда доброжелателен, но всегда строг. И чем ярче, правдивее, чем любимее образ, тем больше требований народ предъявляет к нему.

Сцена первой встречи товарища Сталина с героем фильма «Падение Берлина» Алексеем Ивановым вызвала потоки писем, бурю протестов, потому что М. Чиаурели допустил в игре Б. Андреева излишний, как говорится, «нажим», сгустил краски, применил гротесковый прием для характеристики образа реалистического, как в основе, так и в остальных деталях. И зрители сразу почувствовали это. Они протестовали, любя героя, защищая его от малейшей неправды.

Правду, истину обязан говорить художник о своем современнике, и тогда его произведение, вобрав образ эпохи, переживет много поколений, приобретет бессмертие.

Разные художники по-разному видят

жизнь, по-разному понимают художественную правду. Смелые обобщения Чиаурели, герои которого умеют говорить от имени всего народа, всей страны, фильмы которого вмещают целые эпохи, — правдивы. Правдивы и негромкие повествования Ю. Райзмана о рядовых людях и повседневных событиях. Красочный, шумный, громкоголосый мир И. Пырьева не менее правдив, чем ясный, рациональный, точный мир М. Ромма. Чем ярче ощущается индивидуальность художника, тем сильнее она убеждает зрителя.

Режиссер Сергей Герасимов обладает такой яркой индивидуальностью. Сценарист Мария Смирнова тоже обладает индивидуальностью свежей и самобытной. Оба художника встретились в работе над фильмом «Сельский врач».

Эта встреча произошла закономерно. И сценарист и режиссер все свое творчество посвятили современности. Оба они избрали своими героями рядовых советских людей обыкновенных, распространенных профессий — это учителя, врачи, летчики, колхозники, рабочие, строители, комсомольцы. Оба они умеют увидеть значительное в простом, потрясающее в повседневном. И все же это художники разные. Во многом они должны были дополнить друг друга. Закономерная их встреча закономерно же должна была привести их к борьбе. И фильм носит следы творческих противоречий.

* * *

Молодой врач Татьяна Казакова приезжает на работу в степное село южного Приуралья, в районную больницу. Здесь ожидают ее трудности реальной жизни, повседневной врачебной практики, взаимоотношений с больными, с коллегами, с начальством и подчиненными, словом, работы в новых, незнакомых условиях.

Ей придется преодолеть трудности характера главного врача районной больницы — старого земца, проработавшего здесь полсотни лет. Ей придется столкнуться с местными специфическими неудобствами: разбросанностью обслуживаемых колхозов по степи, безводьем. Наконец, ей придется преодолевать собственную неопытность, бороться с болезнями людей, бороться против смерти...

Как интересно! Когда в первых эпизодах фильма мы знакомимся с его героями, ощущение кровной озабоченности судьбой молодого врача властно охватывает нас. Это еще не заслуга авторов фильма, вернее, это только часть их заслуги: они выбрали прекрасную тему, благодарный и увлекательный материал. Благородная профессия врача уважаема каждым, симпатична каждому. Молодой человек, начинающий самостоятельную жизнь, полный страстного желания служить Родине, народу, не может не вызвать горячего сочувствия.

Исполнительница главной роли Тамара Макарова хорошо известна советскому кинозрителю. Создательница целой галлереи образов молодых советских девушек, волевых, целеустремленных, любящих, чистых, Макарова сразу завоевывает наше доверие. В ее Казаковой мы с радостью узнаем какие-то черточки Груни из «Учителя», врача Жени Охрименко из фильма «Семеро смелых». Этого достаточно: мы верим Казаковой.

Итак, фильм легко и быстро завоевывает нас. С радостным волнением мы следим за разворачивающимися событиями.

Старый врач Арсений Иванович Арсеньев ведет Татьяну Николаевну по чистым и светлым палатам больницы, знакомит с персоналом: акушерка Марья Ивановна, сестры Ира, Нюра, и Шура, санитар Софья Саввишна, завхоз... Мы запоминаем имена и лица этих людей в уверенности, что еще подробно познакомимся с ними. Больше всего нас интересует Арсеньев. Мы прислушиваемся к его коротким резковатым фразам, встречаем его умный, испытующий взгляд, устремленный на Казакову...

Арсеньева играет Григорий Белов. Артист во многом повторяет найденное им в образе Мичурина. Та же внешняя резкость, та же глубокая умудренность жизненным опытом, то же неожиданное в старике озорное мальчишество — шутка, живущая рядом с раздражительностью, приветливость, просвечивающая сквозь напускную строгость.

Нас не смущает схожесть Арсеньева с Мичуриным. Ведь много общего в их судьбах, в их долгих и трудных биографиях, до предела заполненных разнообразнейшими заботами, но посвященных одному: слу-

«Сельский врач»

жению Родине, народу. Нас радует это сходство. Оно заставляет сразу поверить Арсеньеву.

Когда возникает первый конфликт между Казаковой и Арсеньевым, мы заранее знаем, что он несерьезен. Нам ясно, что эти люди имеют общие стремления, общие черты и что они поймут друг друга. Тем не менее мы внимательно следим за конфликтом: он взят из жизни.

Конфликт подготовлен тем, что до Казаковой в больнице служил нерадивый и неудачливый врач Темкин. Он бросил тень на отношение Арсеньева ко всему молодому поколению врачей. Казакова из самолюбия не хочет отмежеваться от Темкина. «Ничего, симпатичный», — говорит она про него Арсеньеву. Может быть, ей, ликующей оттого, что начинается самостоятельная жизнь, стремящейся обнять весь мир в этом светлом чувстве, и впрямь показался симпатичным человек, мельком встреченный ею в райздраве? Но в ответе Арсеньеву звучит вызов молодости старику. И Арсеньев принимает этот вызов.

Все, что есть сейчас в больнице, создано заботами Арсеньева. Он не забыл той давней поры, когда никто и не думал о больницах в селе, не забыл и тех времен, когда молодой республике каждый препарат, каждая койка давались с трудом. А Казакову удивляет отсутствие рентгена и водных процедур. В безводной-то степи!..

Легкомыслие это или желание жить на готовом?

Первые же шаги Казаковой убеждают Арсеньева, что это не так. Он ощущает в молодом враче прекрасную убежденность советского человека в осуществимости всего необходимого, всего полезного. А вскоре убеждается и в том, что Казакова не боится трудностей, умеет их преодолевать, твердо идя к намеченной цели. Конфликт постепенно сходит на нет. И когда Казакову постигает первый серьезный удар, когда умирает больной, на помощь к которому она не поспела, Арсеньев дружески помогает ей пережить несчастье, отечески утешая и поучая ее.

Все эти сцены интересны, убедительны, правдивы, Они раскрывают замечательные, только советским людям присущие качества взаимного доверия, взыскательной доброты, преданности любимому делу. Они подтверждают единство советских людей разных поколений, отсутствие в нашем обществе противоположности «отцов и детей». Они говорят о возросшем моральном уровне советских людей. Наконец, они хорошо раскрывают своеобразие характеров Казаковой и Арсеньева. Зритель как бы сживается со своими героями. Воспоминания об аналогичных образах, схожести отступают на задний план.

Так бывает и в жизни: встреченный человек обратит на себя внимание чем-то внешним, а потом, при более близком зна-

комстве, уже не внешнее, а внутреннее, присущее именно этому человеку, определит ваше отношение к нему.

И нам становится ясно, что, развивая найденное еще в образе Жени Охрименко, Макарова лепит образ Казаковой гораздо увереннее, что она тонко и тщательно прослеживает психологический рост героини, что Белов не повторяет Мичурина, а создает образ, близкий к нему, совершенно иными средствами: не вдохновенная патетика, а углубленный психологизм, не широкие, взволнованные мазки, а тонкая, легкая штриховка.

Итак, нас подружили с героями, сделали соучастниками их жизни. Далее следовало бы ожидать новых острых конфликтов, преодоления новых трудностей, в которых характеры героев еще более выросли бы, окрепли.

Заболевает Арсеньев. Руководство больницей целиком ложится на Казакову. Это серьезное испытание. Казакова выдерживает его. Она становится увереннее, завоевывает доверие пациентов, коллег. Завершает начатые Арсеньевым дела: проводит водопровод, выписывает рентген, помогает старику закончить книгу и даже делает доклад о ней на Всесоюзной конференции. От эпизода к эпизоду можно проследить рост героини. Но... странное обстоятельство: интерес к судьбе Казаковой не возрастает, а ослабевает, ее успехи не радуют, а воспринимаются спокойно, как заранее известное условие игры.

Что же произошло?

* * *

Дело в том, что образ Казаковой продолжает развиваться без необходимой тесной связи с другими образами фильма. Да, Казакова растет, меняется. А окружающие ее люди не растут, отступают на задний план, отчего притупляется то замечательное ощущение жизненности, которое так радовало нас в начале фильма. Да, Казакова растет, меняется. Но происходит это в узкой сфере ее врачебной деятельности, в белых, стерильных, инертных стенах больницы, а не в кипучем многообразии жизни.

Чтобы понять это сложное, трудно уловимое обстоятельство, рассмотрим, что происходит с людьми, окружающими Казакову.

После болезни Арсеньева как будто подменяют. Из деятельного, колючего старика Арсеньев становится мягким, улыбающимся, всем и всегда довольным. Ни на одно событие фильма он не оказывает заметного влияния. Водопровод проводят без него. Темкина приглашают помимо него. Личных дел Татьяны Николаевны он, по-видимому, даже не замечает. На сложные, патологические роды он не поспевает: Казакова справляется без него. Вычеркните Арсеньева из второй половины фильма — и ни одно событие не изменится.

В окончательном литературном варианте сценария и в режиссерском сценарии Арсеньев умирал. Тяжелое бремя ложилось на плечи молодого врача. Казаковой помогали справиться друзья, комсомольцы, колхозники, все окружающие ее люди. И она росла, побеждая горе, преодолевая трудности, добиваясь успехов, в тесном коллективе людей колхозной деревни. Росла не только как врач, но и как человек и как общественный деятель.

И вот, идя навстречу многочисленным пожеланиям читателей сценария, Герасимов решил «не умерщвлять» героя. Возможно, он был прав. С прекрасным стариком, прожившим столь чистую, столь плодотворную жизнь, тяжело было бы расстаться. По всей вероятности, смерть Арсеньева придала бы фильму неуместную горечь, нарушила бы его светлый, оптимистический колорит. Но, согласившись на переработку сценария, и режиссер и сценарист не сделали этого достаточно глубоко. Оставив образ Арсеньева во второй половине фильма, они не позаботились о его развитии. Арсеньев не умер, но образ его не получил жизни, а был лишь гальванизирован. И это повлекло за собой многие и сложные последствия.

Резко уменьшилась острота положения Тани Казаковой. Да, Арсеньев болен, не работает, но где-то, в чем-то он может помочь, посоветовать, принять ответственность на себя, заслонить Таню своим авторитетом. И прекрасно найденная Смирновой коллизия — молодой врач, оставшийся без руководства, опирается на общественность и при помощи родной среды побеждает — утратила свою действенность.

«Сельский врач»

Не на коллектив колхозной деревни опирается Таня, а на авторитет и советы Арсеньева.

«Оживленному» Арсеньеву понадобилось место: реплики, кадры, какие-то поступки. Из-за этого пришлось отказаться от многих отлично написанных сценаристом эпизодов, например, от эпизода помощи комсомольцев. Эта линия связывала Таню с деревней, с многообразной жизнью, идущей вокруг нее. Будучи изъята из фильма и заменена бездейственными эпизодами с Арсеньевым, она унесла с собой свежесть, широту горизонтов, сделала фильм более камерным, замкнутым.

Вместо украшавших сценарий картин жизни деревни — работы агронома, председателя колхоза, лекции в колхозном клубе, занятий с патронажными сестрами и т. д. — в фильм вросла линия плохого врача Темкина.

Спору нет, эта линия интересна. Артист А. Дударев хорошо играет скованного собственной неполноценностью, мелкого, робкого, жалкого человека. Этот образ оттеняет положительные качества образа Казаковой. Наконец, победа Казаковой над Темкиным убедительно говорит о том, что безнадежных людей не бывает, что под благотворным влиянием коллектива люди преодолевают отсталые, капиталистические черты в своем сознании. Все это так. Но это уже новая тема. И развернута она в фильме торопливо, недостаточно. Правда, сцена, в которой товарищи дают урок Темкину, по халатности сделавшему неудачную операцию, написана и разыграна живо, интересно. Но перерождения Темкина зритель не видит. И если бы увидел — не поверил бы; подобные люди меняются не так скоро, не так легко. Вот и пришлось режиссеру в заключительных кадрах фильма посвятить Темкину две реплики и показать его где-то сзади, но улыбающимся. Мол, работает, исправляется, а подробности несущественны... Конечно же, это не решение темы! А нерешенная до конца линия Темкина вытеснила из фильма несколько простых, но живых сценок, рисующих колхозы, в которых и для которых работала Казакова!

Серьезное значение приобрела неудача образа агронома Ивана Денисовича Поспелова. В этой очевидной неудаче повинны и актер В. Капустин и режиссер.

В сценарии Поспелову было отведено довольно много места. Он боролся с засухой, насаждал леса, журил колхозниц. Всей своей большой, доброй и ясной душой он влюблялся в Таню. Взаимоотношения с любимой развивались медленно. Агроном робел, не мог изъясниться, слишком уж дорогой, единственной, прекрасной стала она для него. Любовная линия была намечена Смирновой с подлинным лиризмом, тонко, хотя и несколько вяло. Она обогащала образ Тани, делала привлекательным образ Поспелова и, как и другие побочные линии, показывала жизнь Тани вне больницы.

Тонкости сценария оказались не по плечу актеру В. Капустину. Психологические полутона, «движения души» агронома он попросту не играет. Красивая внешность и скованность движений — вот все, что можно найти в агрономе.

В этом есть вина и режиссера. Герасимов много и плодотворно работает с молодыми актерами своей школы. Примером может служить полное молодого обаяния и искренности исполнение эпизодических ролей в этом фильме студентами ВГИК Н. Сморчковым и К. Румяновой.

А вот с молодым и неопытным актером, не принадлежащим к «школе Герасимова», режиссер поработал явно недостаточно.

Неудачный образ режиссер «исправил» при монтаже: он выкинул все сцены с агрономом, какие только можно было выкинуть без особого ущерба для смысла. Исчезли из фильма и молодые деревца и грациозные проходы влюбленных по деревне. Осталась намеченная пунктиром то пропадающая, то вновь возникающая тема любви, которая вызывает недоумение: чего ж они так нерешительны? Да еще эпизод, в котором Таня вырезает агроному аппендикс. Волнения Тани в этой сцене преувеличены. Операция простая, и, по свидетельству медиков, ее может сделать даже студент.

Вместе с линией агронома понесли потери и образ председателя колхоза и образ лаборантки агролаборатории, прельстительницы местного масштаба Барановой.

Нельзя не пожалеть, что в фильм не вошла такая, например, сцена.

Агроном лежит в палате после операции. К нему рвутся посетители, чтобы посоветоваться о насущных колхозных делах. Блюдя медицинскую дисциплину, Таня выпроваживает посетителей и, считая инцидент исчерпанным, обращается к следующему больному, старику-колхознику.

«Этих двоих ты правильно вытурила, — доверительно говорит ей старик, — а вот Миная зря, потому у него на плечах это самое... голова! Ведь что они делают? Идут против нормы! А норма должна остаться сорок тысяч кустов... Поняла? И нечего на азотное питание надеяться...»

И в споре принимают участие все больные. В палату врывается жизнь. Таня не может не разделить интересов своих пациентов.

И если Тане не удалось изолировать своих больных от интересов колхоза, это, к сожалению, удалось сделать режиссеру. Он изъял почти все «внебольничные» сцены.

Лишенный во второй половине фильма действенных сцен, образ Арсеньева и интересно намеченная, но не решенная линия Темкина вытеснили из фильма почти все сцены, показывающие, как Таня входит в жизнь района, как растет ее общественный авторитет, как меняется жизнь советской деревни, растут люди, зеленеют дубравы... Фильм оказался камерным. Его действие не вышло за стены больницы. Поэтому и исчезло обаяние жизненности, столь захватившее нас в первых сценах.

Да и в сценах больницы Казакова как бы солирует. Хотя актрисы А. Харитонова, О. Иванова и К. Хабарова играют хорошо, свободно и естественно выполняют свои медицинские обязанности, о чем-то живо, вполголоса беседуют, ко всему прислушиваются, на все реагируют, но создать индивидуальные, запоминающиеся характеры им не удается — нехватает драматургического материала.

В среде кинематографистов горячо и усердно обсуждался вопрос «второго плана» или «фона», состоящий, коротко говоря, в том, что в реалистическом произведении недопустимы статисты, безучастно присутствующие где-то в глубине кадра и своей инертностью контрастирующие со старательно играющими «действующими лицами». На втором плане должна итти жизнь, фон не должен быть безучастным.

С. Герасимов легко и профессионально решил эту проблему второго плана. Сестры, больные, прохожие имеют у него определенные задачи, занимаются своим делом, живут. Ну, а раз так, значит Ира, Нюра и Шура должны получить какие-то индивидуальные черты, какое-то развитие. Но этого нет. Разговаривая вполголоса, так что текста почти не слышно, аккуратно орудуя бинтами, лекарствами и инструментами, три девушки остаются похожими друг на друга и неизменными от начала до конца несмотря на хорошее мастерство актрис. Другие персонажи занимают еще меньшее место, хотя среди них и есть

«Сельский врач»

настоящие актерские удачи (Е. Ануфриева, А. Панова, И. Макарова).

Вернемся теперь к мысли о том, что встреча режиссера и сценариста, наделенных яркими творческими индивидуальностями, привела к неким внутренним противоречиям между ними. В чем же эти противоречия?

Лирическому дарованию Смирновой свойственно глубокое проникновение в мир чувств героев, верней, героинь. Свои сценарии она строит как биографические повести о русских женщинах, растягивая сценарий во времени, потому что стержнем, связывающим отдельные эпизоды сценария, является постепенное развитие характера, а не движение событий. События Смирнова рисует обобщенно, уделяя основное внимание психологии героини, ее переживаниям, чувствам. В помощь этой задаче сценарист привлекает пейзаж, музыку, все выразительные возможности кино. Диалоги Смирновой насыщены подтекстом. Люди чувствуют глубже и сложнее, чем звучат их безискусственные слова... Смирнова подчас пренебрегает деталями, выбирая наиболее выразительные и выделяя их в ущерб остальным. Она романтизирует своих героев, искренне увлеченная их духовной красотой, как бы приподнимает их, любуется ими. Если допустима такая аналогия, сценарии Смирновой — кинематографические поэмы.

Герасимов неоднократно подчеркивал близость своего метода к методу художественной прозы. О своих героях он рассказывает подробно, намеренно не повышая голоса, намеренно оставаясь, как рассказчик, в тени, не предлагая своего мнения, а понуждая зрителя составить это мнение самостоятельно, сопоставив множество фактов, деталей, характерных черт.

Реализм Герасимова строг, скуповат, намеренно бесстрастен, но безукоризнен по вкусу. Режиссер не отступает от своей манеры, выдерживая все свои фильмы в едином, строгом стиле.

В последнее время некоторые наши режиссеры, желая придать своим фильмам большую жизнерадостность или большую монументальность, допускали стилистический разнобой, применяли приемы, им не свойственные. Так, в «Донецких шахтерах» Л. Лукова, «Кавалере Золотой Звезды» Ю. Райзмана и «Свете в Коорди» Г. Раппапорта появились пышные, помпезные финалы с хоровым пением, профессионально сложными танцами и неестественно стройными мизансценами. Такие финалы свойственны музыкальным комедиям И. Пырьева и, поставленные им темпераментно, весело, нарядно, украшали «Богатую невесту», «Трактористов» и в несколько измененном виде «Сказание о земле Сибирской». Картины же Лукова, Райзмана, Раппапорта — отнюдь не музыкальные комедии. Зачем же, перенимая чужие приемы, заставлять донецких шахтеров, кубанских или эстонских колхозников, в реальность которых зритель поверил, громко и

многоголосо петь, как поет хор Свешникова, или виртуозно плясать, как пляшет ансамбль Моисеева? Неуместно помпезные финалы портят хорошие фильмы, свидетельствуя о невзыскательности их авторов.

С этой точки зрения верность Герасимова своей манере — поучительное качество, достойное подражания. Ни одна деталь, ни один режиссерский штрих Герасимова не противоречат общей стилистике его фильма: все продумано, тщательно выверено, согласовано.

Заботясь о стилистическом единстве своих картин, Герасимов создал собственную школу киноактеров — всегда внутренне сосредоточенных, ищущих психологического оправдания каждому поступку и слову, говорящих тихо, обыденными интонациями.

К слову, эта манера актерской игры чрезвычайно трудна, доступна только людям с ярким дарованием, как, например, Т. Макаровой, О. Жакову, П. Алейникову; у других она приводит к бледности, невыразительности. Поэтому для создания ярких характеров Герасимову приходится прибегать к актерам иных направлений (Н. Боголюбов, Н. Мордвинов, Г. Белов), правда, смягчая, «приземляя» их игру.

Встреча Смирновой и Герасимова, повторим, произошла закономерно. Взволнованность, влюбленность в героиню, прозрачность и глубина чувств, принесенные сценаристкой, могли одухотворить наблюдательность и достоверность Герасимова. Мастерство и вкус режиссера должны были придать искренности и эмоциональности Смирновой обаяние безукоризненной правды. В какой-то мере это произошло. Превосходная игра Г. Белова в первой половине фильма, то ощущение свежести и правдивости, которое возникает у зрителя в первых эпизодах, наконец, образ Тани Казаковой, проникновенно и умно раскрытый Т. Макаровой, — все это, лучшее в фильме, бесспорно говорит о том, что встреча талантливых мастеров была плодотворна во многом, но, к сожалению, не во всем.

Предыдущая большая работа М. Смирновой сценарий «Воспитание чувств» был воплощен режиссером М. Донским в фильм «Сельская учительница» с большим проникновением в сущность творческой индивидуальности сценариста. Особенно близки Смирновой по творческим устремлениям оказались артистка В. Марецкая и оператор С. Урусевский. Режиссер М. Донской и композитор Л. Шварц хотя и подменяли подчас чувство чувствительностью, уводя Смирнову в сторону сентиментализма, но в целом прекрасно почувствовали и раскрыли ее творческую манеру.

Герасимов уверенно повел Смирнову в сторону прозаизма, но, увы, увел дальше, чем Донской. Герасимов не дал оператору В. Рапопорту полюбоваться степью, молодым леском, деревенской улицей, хотя бы красивым человеческим лицом. Рапопорт снял фильм очень профессионально, очень трезво, очень ясно, но слишком спокойно, безразлично. Музыка композитора Н. Будашкина звучит, пока идут вступительные титры. Музыка хорошая. Но потом она уходит на далекий задний план, выступая вперед лишь на коротких проходах. Когда Казакова думает или волнуется — слышится пичикатто. Когда она бежит на помощь Арсеньеву — на минуту возникает сильная, широкая мелодия. Столь же коротко она звучит еще несколько раз. На свадьбе сестры Федоровы хорошо поют старую русскую песню. И все-таки кажется, что музыки мало, что режиссер на нее поскупился.

Вот эта скупость режиссерской манеры, этот пуризм и обедняет сценарий М. Смирновой.

Нам кажется, что для творческого воплощения сценария Смирновой более всего подошла бы режиссерская манера Герасимова времен «Учителя».

В этом лучшем фильме Герасимова были большие и сильные чувства, в нем образ Степана Лаутина был окружен прекрасными образами Груни Шумилиной, Марии и Ивана Лаутиных, Петьки Сорокина. В фильме звучала мелодичная, эмоциональная музыка В. Пушкова, в нем были и березовый лесок, и деревенская улица, и просторные, только что сжатые поля. Поэтому в фильме было много воздуха, много света, а чувства будил этот фильм удивительно чистые и сильные. Да, в «Сельском враче» есть многое от «Учителя», но последняя работа Герасимова гораздо су-

ше, рационалистичней, в ней меньше воздуха, меньше поэзии.

Вспомнив «Учителя» и сравнив его с «Сельским врачом», мы должны сказать несколько слов о пути, по которому идет Сергей Герасимов.

Нельзя не заметить, что принципы, найденные им еще в «Семеро смелых» и «Комсомольске» и блестяще развитые в «Учителе», в последующих фильмах стали тормозить рост режиссера, ограничивать размах его творчества. Камерность, измельченность, потеря главного из-за увлечения частным, приглушенность чувства привели к неполному успеху «Непобедимых» и «Большой земли». Эти качества не позволили Герасимову сразу увидеть истинных вдохновителей молодогвардейцев, эти же качества привели к тому, что частный случай беспорядочной эвакуации Краснодона выглядел в первом варианте «Молодой гвардии» как обобщение. Партийная критика помогла Герасимову во многом преодолеть недостатки его метода, и второй вариант «Молодой гвардии» говорил о подвиге краснодонцев не скороговоркой, а чеканно и в полный голос. В документальном фильме «Освобожденный Китай» Герасимов соединил свою наблюдательность, точность, любовь к подробностям с поистине поэтическим размахом, что позволило ему создать внушительный образ гигантской страны.

Сценарий М. Смирновой «Сельский врач», как и «Сельская учительница», позволял создать произведение, в котором подробности не снижали бы масштабов, а романтический полет мысли сочетался с реалистичностью художественных средств. Это, видимо, и привлекло Герасимова к сценарию Смирновой. Но во время съемок режиссер не столько трактовал и воплощал сценарий, сколько переделывал его. По-видимому, в переделках участвовала и Смирнова, но это не меняет дела: сценарий потерял органичность, потерял то «единое дыхание», без которого трудно взволновать зрителя.

Режиссер не провел экспедиции в оренбургские степи, уменьшил количество натурных съемок за счет съемок в павильонах. Деревня же, снятая в павильонах и во дворе киностудии, не могла дать столь милых Герасимову жизненных подробностей, не могла ответить его взыскательному вкусу. Деревни попросту не стало в фильме. И фильм потерял атмосферу, стал менее жизненным, стал тесниться вокруг одного образа, вошел в узкие рамки только больничных дел, потерял масштабность.

Сергей Герасимов и Мария Смирнова — большие, талантливые художники советского кино. Их настойчивая работа над современной тематикой, над образами советских людей достойна восхищения. Но чем ярче, правдивее, любимее образ, тем больше требований народ предъявляет к нему. Чем лучше работают художники, тем больше с них спрашивается.

Многое удалось сказать авторам фильма «Сельский врач». Они сказали о благородстве профессии врача, борца за жизнь наших людей. Сказали о том, что каждый советский человек, честно и творчески относящийся к своему делу, неуклонно растет, хорошеет и достигает в конце концов желанной цели. Они показали, как изменяет социализм сознание людей, сколь лучше, доброжелательней и мудрее становятся они. Сказали художники и о том, что жизнь, украшенная трудом на благо Родины, — прекрасна.

Но им не удалось сказать с достаточной ясностью, что коллектив людей советской деревни помог врачу Казаковой в ее трудной работе. Им не удалось показать лица новой колхозной деревни. И в этом причина неполного успеха фильма.

Богатство и разнообразие творческих индивидуальностей — это закон искусства социалистического реализма. Но пути развития отдельных мастеров подчинены единым общим законам развития всего нашего искусства. Советским фильмам свойственны масштабность, широкий охват явлений жизни, взволнованность, сила и ясность чувств. Творческая индивидуальность Сергея Герасимова в своих лучших проявлениях — «Учитель», «Молодая гвардия», «Освобожденный Китай» — при всем ее очевидном своеобразии полностью соответствует духу советского киноискусства. Когда же художник уклоняется в камерность, отрывает своих героев от широкого коллектива, сковывает, стушевывает их чувства, — тогда он делает шаг в сторону от общей дороги. И этот шаг ведет к неполной творческой удаче.

М. КАЛАТОЗОВ

ПРАВДА СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА В БОРЬБЕ ЗА МИР

Поджигатели новой мировой бойни — американские агрессоры и их приспешники — бросают все свои силы и средства на создание новых пушек, бомб и самолетов. Они берут на вооружение и все средства пропаганды — печать, радио и в первую очередь кино, чтобы подготовить сознание тех, кого они пошлют убивать стариков, женщин и детей, так, как это делается сейчас в Корее.

Перед Голливудом сегодня поставлена задача внушить людям необходимость войны, ожесточить их, превратить в кровожадных зверей, вытеснить из их сознания понятие о мире, сделать человека послушным орудием в руках кучки безумцев, мечтающих о мировом господстве.

В американской литературе, в американском искусстве усиленно пропагандируется сейчас образ супермена-сверхчеловека.

С раннего возраста детям внушают, что американец — это супермен. Он должен быть выше всех, сильнее всех, должен уметь подчинить себе всех.

Разжигание инстинктов войны идет сегодня в Америке во имя американского супермена, во имя американского господства во всем мире. Остальные люди предназначаются в рабы.

Господство американского супермена, которое нужно завоевать силой, стало основной темой американского кинематографа.

Недаром сам этот образ всегда ассоциируется с ку-клукс-клановцем — весь немудрый набор фашистской идеологии здесь налицо. Идеальным американцем, суперменом, становится убийца, громила, ку-клукс-клановец, которому все позволено, все прощается, который может свободно насиловать, убивать, грабить кого угодно, за исключением своего босса.

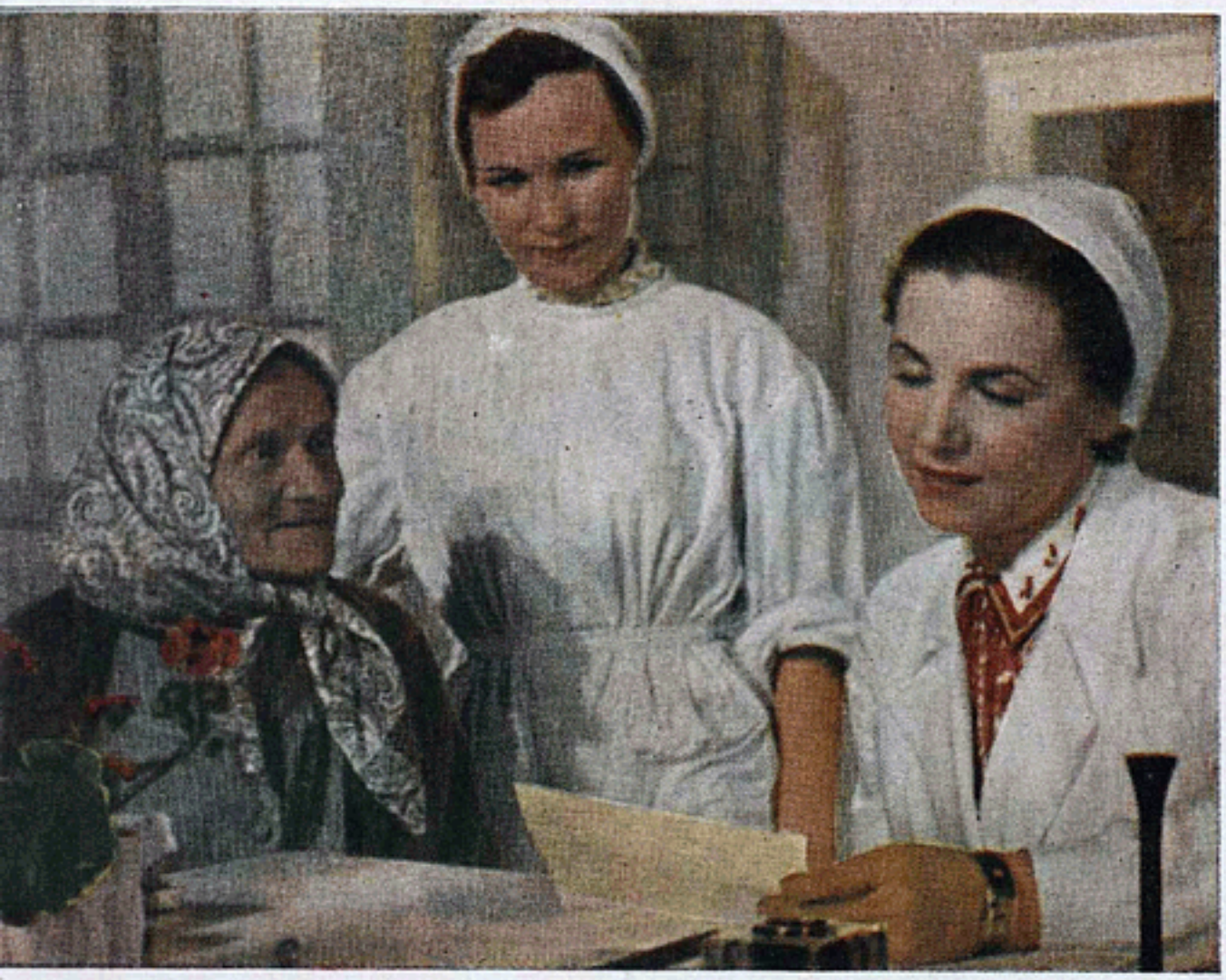
Американцы всегда любили хвастаться тем, что у них якобы существует абсолютная свобода творчества. Но о какой свободе деятеля кино можно говорить всерьез, если на осуществление его замыслов должны быть вложены доллары босса?..

Америка — страна особой морали, нам непонятной. В процессе священного для американцев «делания денег» любое преступление будет морально оправданным, если оно действительно приносит деньги и если преступник не пойман с поличным. Человеку, который «делает доллары», в Америке все прощается, но если доллары проходят мимо него, он изображается злодеем, его предают анафеме. Надо помнить, что в Америке вором считается только вор-неудачник, а удачливый вор — это идеал американской морали.

Если смешно сейчас говорить о свободе в выборе ведущей идеи или темы в американской кинематографии, то даже в работе над образами купленного и проверенного боссами сценария актерам тоже навязывается стандарт.

Однажды на съемочной площадке одной из голливудских студий разыгрался скандал между известной киноактрисой Бэтт Дэвис и режиссером Шерманом. Спор начался из-за того, что режиссер навязывал актрисе свое решение эпизода.

Бэтт Дэвис играла некрасивую женщину с глазами навыкате, терявшую на скло-



СЕЛЬСКИЙ ВРАЧ

не лет свою последнюю любовь. Создавая образ некрасивого человека, актриса хотела показать величие души своей героини, большие чувства и просила режиссера помочь ей найти другую трактовку снимаемого куска. Она говорила о том, что ей хочется найти здесь психологически точную линию поведения именно той женщины, которую она играла, и только в этом своеобразии характера найти свое интересное решение.

Шерман, хотя и считался еще молодым режиссером, успел поставить на конвейере двадцать пять картин. Он приводил актрисе в пример массу американских фильмов, в которых подобная ситуация решалась наверняка и работала безошибочно.

Режиссера поддержал и продюсер, который искренно не понимал, что может быть неясно Бэтт Дэвис в этой теме, миллионы раз игранной в американских картинах.

Злая, возмущенная Бэтт Дэвис плакала и пыталась объяснить, что ее совсем не интересуют миллионы сыгранных картин, рассчитанных на стандартно красивых женщин. и «безошибочная» ситуация.

Спор затянулся. Несколько раз прибегал возмущенный продюсер, который, наконец, сказал, что он, конечно, понимает стремления уважаемой Бэтт Дэвис, однако время — это деньги. Бэтт Дэвис получает у него слишком большой гонорар, время на съемку картины строго ограничено, и поэтому он предлагает перенести творческий спор между актрисой и режиссером на следующую картину... у другого продюсера.

И дальше уже менее вежливо и очень решительно продюсер предложил Бэтт Дэвис прекратить «творческую истерику».

Бэтт Дэвис расплакалась и ушла к себе в кабину.

Через некоторое время, просмотрев картину «Мистер Скефингтон», можно было увидеть полное торжество продюсера.

Есть одно выражение, которое вы можете услышать в Голливуде повсюду — в автобусе, на съемочной площадке, в церкви, на бейзбольном матче, в поезде, в баре, можете услышать даже тогда, когда американец разговаривает сам с собой.

Это выражение — «миллион долларов» — маниакально преследует жителей Западного побережья, да и только ли Западного?

Эти два слова входят в лексикон американца, начинающего жизнь, с этими же двумя словами он умирает, так и не поймав за хвост «синюю птицу» своего американского счастья.

Но чаще всего эти два слова слышатся в сценарных отделах киностудий. Голливудские сценаристы, прожженные циники, которые прекрасно понимают, что ни им самим, ни их детям никогда не увидеть этого призрачного «миллиона долларов», делают его одной из главных тем своего «искусства».

Какое наивысшее счастье может, по мнению голливудских моралистов, обрести на земле человек? Завладеть «миллионом долларов». Какое самое страшное несчастье, катастрофа может постигнуть человека? Потеря «миллиона долларов».

Все сенсации уголовного, семейного и политического характера, все сюжетные схемы поворачиваются вокруг счастья или несчастья, построенного на «миллионе долларов».

В Голливуде существуют люди особой профессии — специалисты, придумывающие только идею картины. Я знавал в Голливуде одного такого специалиста, который гораздо больше смахивал на спекулянта, чем на человека, заботящегося об идее кинопроизведения. Его интересовали только истории удавшихся и неудавшихся миллионеров. Схватить как можно больше долларов — для этого можно и придумать все, что угодно, и обмануть, и украсть, и убить, если нужно, — таков был моральный облик этого поставщика «идей».

Я видел, как снималась картина, которая, по мнению людей, вкладывавших в нее деньги, должна была стать классическим произведением. Эта картина типизировала историю «среднего американца», которому будто бы вполне доступно счастье «миллиона долларов».

Картину под символическим названием «Американский роман» ставил Кинг Видор, считающийся в Америке режиссером «правды», режиссером-реалистом.

Видор обещал показать в «Американском романе» обобщенный образ простого американца — янки, показать «обычную историю».

В Америку из Англии приезжает юноша, измученный поисками работы и не нашед-

ший счастья в Европе. Здесь он попадает на огромный металлургический завод, который производит на него потрясающее впечатление и рождает в нем «вдохновение труда».

Пройдя трудовую жизнь, обзаведясь семьей, герой под конец жизни обретает «миллион долларов» и становится владельцем авиационного завода.

На протяжении всего фильма режиссер безустали подчеркивает честную, благородную натуру своего героя.

Картина успеха у зрителя не имела. А надежды на нее возлагались крупными капиталистическими кругами Америки очень большие и средства на ее постановку были затрачены колоссальные. Это была одна из самых дорогих картин, поставленных в Америке.

«Американский роман» консультировали многие миллионеры, причем каждый рассказывал авторам свою, придуманную для себя биографию. В этих «биографиях» были выражены «идеалы» миллионеров-гангстеров, сами они были показаны такими, какими хотели себя видеть.

Фильм Кинга Видора был чисто американской интерпретацией сказки о Золушке. Вместо того чтобы стать старомодной принцессой, американская Золушка становится вполне современным боссом металлургического концерна.

В результате получилась предельно ханжеская картина, которая в точности выражала все идеалы современной капиталистической морали.

Чтобы создать иллюзию полной правдивости, режиссер-«реалист» показал забастовку с применением слезоточивых газов. Но объяснялась эта забастовка недомыслием, темнотой и даже проявлением злого умысла со стороны отдельных вожаков.

Разумеется, все это «недоразумение» кончалось очень идиллически. Как только эти вожаки встречаются с седым благородным хозяином, они сразу понимают свою ошибку и каются в своих грехах.

Работа Кинга Видора с актерами заключалась главным образом в том, чтобы заставить их играть доброту, благородство, и поэтому герои по каждому поводу умиленно плакали, ласково смотрели друг другу в глаза.

Жизнь изображалась в лирических, розовых тонах. Даже злодеи, становившиеся на пути героя, в конце концов оказывались людьми, которые ошибались и запутались в своем понимании людской морали. Но и они к концу картины становились на путь истинный.

Весь трюк, придуманный авторами картины, трюк, совершенно не соответствовавший ни жизни современной Америки, ни ее истории, заключался в том, чтобы изобразить всех предельно благородными и добрыми и показать, что доброта и, главное, покорность приводят человека в Америке к богатству и власти.

В этой картине ярко выразилась ханжеская мораль разбойников, стремящихся спрятать свое бандитское лицо и надеть личину елейного христианина.

Самое трудное в искусстве — это правда, и достигают ее только те, кто стремится к ней, кто, помимо таланта, отличается благородством своих побуждений, чистотой своего мировоззрения.

В современном голливудском кинопроизводстве, основанном на лжи, на стандарте, может работать любой человек, элементарно владеющий своей профессией, ибо то, что делается сейчас в Голливуде, не имеет ничего общего ни с искусством, ни с правдой искусства. Картины делаются по заранее изготовленной рецептуре, и поэтому производство подобной макулатуры не требует ни таланта, ни вдохновения.

Картина Кинга Видора, сработанная на чистом трюке, выдаваемом за чистопробный американский реализм, является типичным образцом одной из тысяч картин о «миллионе долларов».

Уже много поколений живет в сознании американцев этот злосчастный «миллион долларов». Десятки миллионов людей умирали страшной смертью в погоне за ним в Клондайке и в Чикаго, на Аляске и в Детройте, в пустынях Америки и в самом Нью-Йорке.

Но те, кто являются настоящими хозяевами Америки, все с большей настойчивостью вдалбливают в сознание всех американцев, что на земле существует только одно счастье — счастье «миллиона долларов».

И когда над Бикини был совершен опыт взрыва атомной бомбы, Голливуд немед-

ленно преподнес сенсацию о разрушительной силе новой бомбы как счастливую возможность для американцев предотвратить опасность всякого посягательства на американские миллионы.

Атомная бомба убережет, мол, счастливый старый уклад жизни на американском континенте. И самое главное, атомная бомба даст возможность неимущему американцу, «простому человеку», заработать свой «миллион долларов» хотя бы на производстве этого нового оружия.

Атомный психоз овладел Америкой. Дети в школах писали молитвы при помощи «атомного пера», которое являлось не чем иным, как скромной шариковой ручкой, в барах пили только «атомный» коктейль, машины заправляли «атомным» бензином, дамы носили «атомные» шляпки, а содержатель одной курортной гостиницы вполне серьезно утверждал, что воздух их курорта насыщен урановым газом.

Чудовищная реклама доказывала, что «миллион долларов» может принести американцу только атомный бизнес.

Американский лексикон обогатился — к неизменному «миллиону долларов» прибавилась «атомик бомб» — атомная бомба.

Послушная машина Голливуда немедленно переключилась на производство атомной кинопродукции.

А затем новая, давно подготовлявшаяся сенсация. Американцы должны узнать о том, что на земле существуют злодеи, стремящиеся помешать процветанию американского счастья, узнать о том, что существует «красная опасность».

Все сценарные отделы голливудских студий принимали любую заявку на тему о «красной опасности», и чем идиотичнее была эта заявка, тем дороже за нее платили. В Голливуде сейчас идет своеобразное соревнование в идиотичности, в злостной бессмыслице картин, рассказывающих о «красных». Само слово «red» — красный — стали подавать как символ несчастья.

Картины, рассказывающие об угрозе потери атомного счастья, субсидируются с неслыханной щедростью.

Сценарные отделы, где разрабатываются эти темы, и съемочные площадки, на которых снимаются картины, разжигающие атомный психоз, охраняются двойным кордоном полицейских, вооруженных автоматами, а иногда даже пулеметами.

Герои этих фильмов, подобные Адольфу Менжу и Роберту Тэйлору, которые уже перестали было котироваться на актерской бирже, а сейчас снова стали «звездами» только потому, что откровенно объявили себя фашистами, находятся все время под охраной сыщиков-гангстеров, которые ходят за своими «звездами», держа руку на взведенном курке автомата.

Из этих «мер защиты» отнюдь не делают тайны, а наоборот, их широко рекламируют, чтобы создать шумиху вокруг несуществующей «красной опасности».

В этих фильмах очень быстро был выработан стандартный образ злодея-большевика. Он изображался обязательно угрюмым, подозрительным, со скрюченными руками. Создан был и стандарт «нового» образа героя, защищающего целомудрие американской морали.

Стандартизация образов в американском кинематографе вызвана необходимостью оградить зрителя от возможности мыслить, от раздумья над тем, кто прав.

Раньше этот стандарт выражался в других формах, но он всегда присутствовал.

Стандартизация духовной жизни американского гражданина очень тщательно оберегается хозяевами современной Америки.

Сегодня доллары платят только тем, кто работает на войну, кто утверждает идею господства в мире американского супермена. И если вся промышленность, наука и техника заняты лихорадочной гонкой вооружений, то все силы, могущие быть использованными на идеологическом фронте, должны быть брошены на идейное перевооружение американцев.

Сегодняшний Голливуд стал арсеналом серийного выпуска стандартного фильма, разжигающего военную антикоммунистическую истерику.

Сегодня в Голливуде карьеру делают в зависимости не от способностей и таланта, а от творческого авантюризма.

На голливудском Олимпе восседают те, кто сумел ярче проявить свой политический авантюризм, те, кто откровеннее и активнее действовали в плане антикоммунистическом, антидемократическом, антипрогрессивном.

Кино в Америке сегодня — это только средство популяризации войны, наркотик, усыпляющий разум и возбуждающий в людях человеконенавистнические инстинкты.

Прямая задача американского кинематографа — воспитание сознания, направленного к разрушению, к уничтожению сотен миллионов человеческих жизней.

Для выродков человечества, для миллионеров и архимиллионеров война — это самый выгодный бизнес, самый быстрый способ наживы новых и новых миллионов долларов и фунтов стерлингов. Но для человечества война — это смерть миллионов людей, гибель и разрушение, горе и слезы матерей и осиротевших детей.

* * *

На протяжении всей своей истории советская страна всегда боролась за мир. Мир нужен был нам, чтобы строить общество свободным от горя, насилия и мерзости, порожденных властью капитализма.

Идея мира всегда была главнейшей темой советской литературы и советского искусства.

Наши лучшие кинопроизведения активно боролись за мир, за свободу, за счастье народное. Это можно сказать и о фильмах, рассказывающих о войне.

Вспомним героических солдат республиканской Испании, которые после просмотра «Чапаева» с удвоенной энергией сражались с немецко-франкистскими фашистами за свое право на мирную, счастливую жизнь.

Но, может быть, самым убедительным примером того, как высоко может поднять идею мира картина, рассказывающая о войне, является замечательный фильм М. Чиаурели «Падение Берлина».

В войне Советской Армии с фашистскими полчищами, вероломно напавшими на мирный Советский Союз, эта картина великой правды показала борьбу за торжество мира на земле. Красный флаг, поднятый советскими бойцами над зданием рейхстага, стал символом мира, символом, утверждающим победу сил созидания над силами зла и разрушения.

Героем американской кинематографии всегда является разрушитель жизни. В нашем искусстве герой — это всегда созидатель, творец, преобразующий природу, преобразующий жизнь. И в образе героя «Падения Берлина» зритель увидел человека, победившего силы зла, образ нового человека, строящего на земле коммунизм.

Я видел, как встречали в Чехословакии актера Б. Андреева, сыгравшего в «Падении Берлина» роль Иванова. Актеры кино всегда пользуются успехом, но встречи, которые устраивало население Чехословакии Андрееву, не были похожи на встречи «звезды» экрана. Вспоминая советского бойца, принесшего освобождение родной Чехословакии, простые люди горячо и душевно приветствовали в Андрееве—Иванове советского человека, несущего миру идеи свободы и мира.

Неимоверно возросший после войны моральный и политический авторитет Советского Союза вызвал чрезвычайный интерес зарубежного зрителя ко всему, что происходило в нашей стране.

Наша кинокартина является источником правдивой и наглядной информации о жизни советского человека, о его борьбе за счастливую жизнь. Сейчас, как никогда, повсеместно возрос интерес к советским фильмам, ибо народы мира, видя реальные образы людей, осуществивших свои надежды и чаяния, черпают в этих фильмах веру в победу и силы, необходимые для предстоящей борьбы за мир и социализм.

Недаром лакеи международного империализма всегда вели и ведут такую усиленную пропаганду против показа советских картин за пределами Советского Союза. В своем усердии они не останавливались ни перед чем для того, чтобы преградить путь советской картине. Когда не помогали цензурные, таможенные и прочие препятствия, пускалась в ход клевета.

Еще недавно американские картины проникали почти во все уголки земного шара. Сегодня сотни миллионов человек отказались смотреть эти картины.

Доказательством высокого морального престижа советских картин является тот факт, что в странах новой демократии, где народ взял в свои руки судьбу страны и строит новую, свободную жизнь, советский фильм стал источником познания жизни, образцом созидания настоящего и будущего благополучия.

Долгие годы зритель этих стран видел в американских картинах, заполнявших экран, только источник развлечения, хотя

под этим прикрытием протаскивалась грубая пропаганда капиталистической идеологии.

Сегодня этот зритель узнал, что на образах советской картины можно учиться тому, как нужно строить жизнь в свободной стране, как преобразовывать ее государственное и политическое устройство, как воспитывать в человеке новую мораль, новое творческое отношение к труду.

Порой то, что понравилось народу в советском фильме, целиком переносится в жизнь страны. В городе Брно в Чехословакии после просмотра картины «Кубанские казаки» было созвано совещание, которое приняло решение устраивать во всех районных центрах области ежегодную ярмарку наподобие той, которая изображена в «Кубанских казаках».

Советские художники глубоко сознают возложенную на них огромную ответственность и перед своим народом и перед народами всего земного шара, ибо они создают произведения, отражающие подлинную жизнь советской страны и советского народа, которая является образцом и идеалом для всего прогрессивного человечества.

Понятно, почему лучшие советские фильмы покоряют сердца миллионов кинозрителей во всех странах мира. Секрет этого исключительного воздействия — в великой правде, которую несет советское искусство. Наш народ научил своих художников делать истинно реалистические картины.

У нас в стране основным критерием в суждении о картине является правда. Многие существовавшие ранее эстетические нормы, все течения, испытывавшие влияния буржуазного искусства, обанкротились перед единственным могучим критерием правды. Жизнь заставила художника вкладывать в произведение искусства только то, что нужно народу, что интересно народу.

Очень важным условием правдивости изображения жизни мне представляется конкретизация основной идеи художественного произведения в характере героя.

Мне легче пояснить свою мысль примером живой практики работы над фильмом, в особенности работы с актером.

Первое, что нужно было сделать, приступая к работе с актерами в «Заговоре обреченных»,— это освоить «публицистический материал» сценария. Я сознательно взял эти два слова в кавычки, потому что считаю это общепринятое определение неправильным.

Почему-то принято считать, что прямой и ясный политический текст неприемлем и даже вреден для искусства. Если диалог в сценарии или в пьесе написан обнаженно политическим языком, то его называют «публицистическим», но если этот же диалог прикрывается междометиями и вздохами, он будто бы становится языком искусства.

С самого начала мне нравился прямой, открыто «публицистический» язык пьесы Н. Вирты. Это язык политической борьбы, язык, на котором разговаривают живые люди современной действительности.

Задача заключалась в том, чтобы найти правильное эмоциональное основание, эмоциональную почву «публицистических» фраз, ощутить подлинную убежденность и подлинный политический темперамент человека, который их произносит. А этого можно добиться только тогда, когда актер своим сознанием, всем своим существом поверит в правоту, в необходимость своих слов.

Я знал, что пока мысли текста не сделаются собственными мыслями и чувствами актеров, до тех пор задачу не решить. Нужно было заставить актеров зажить жизнью создаваемых ими образов.

Актриса Л. Скопина, приглашенная на роль Ганны Лихты и, кстати сказать, впервые снимавшаяся в кино, с самого начала хорошо читала текст своей роли, но в словах ее не было жизни, темперамента.

Когда выступает настоящий, политический деятель, слушателей покоряет его живая мысль, идейная целеустремленность и звучащая в его словах огромная убежденность в правоте великого дела, которому он отдает свою жизнь.

Мне представлялось, что актрисе недостаточно произнести слова роли; она должна уметь самостоятельно выступить с речью как убежденный политический деятель, борец за свободу и демократию.

В сценарии Ганна Лихта охарактеризована именно как политический деятель, беззаветно преданный делу борьбы за счастье народное, как партийный работник,

готовый пожертвовать всем во имя народа. Но такая общая характеристика не создает еще образа.

Можно было пойти по линии точного копирования образов таких крупных политических деятелей, как Долорес Ибаррури, Анна Паукер и другие. Но мы хотели найти образ, который, обобщая в себе черты этих борцов за свободу и демократию, воспроизводил бы индивидуальные, неповторимые черты Ганны Лихты.

Долго и пристально изучали мы со Скопиной текст ее роли, пытались определить эмоциональную окраску тех или иных высказываний Ганны Лихты, привлекали очень много материала из жизни известных политических деятелей. Была проделана большая и скрупулезная аналитическая работа.

И каждый раз, когда актрисе нужно было сказать верно понятые ею слова, обратиться к народу, к товарищам по борьбе, слышалась правильная, но дидактическая речь. В речах Ганны Лихты не было подлинного огня, слова не были ею выстраданы. Актриса все понимала, все знала, но она еще не дошла до истинной правды образа.

И вот однажды мы должны были снимать эпизод выступления Ганны Лихты на многотысячном митинге. Актрисе было сказано, что она будет сниматься только в общих планах, а речь, которую она уже знала наизусть, в этот день не будет записываться.

Весь день прошел в репетициях народных сцен. Нужно отдать должное участникам массовки, которые, снимаясь в эпизоде голосования против плана Маршалла, с настоящей горячностью и неподдельным вдохновением выражали свой гнев против оккупантов и поджигателей войны. Это были не актеры, а рядовые граждане Чехословакии (где велись отдельные съемки нашей картины).

Сцена митинга была искренним и волнующим зрелищем. И в момент наибольшего подъема участников митинга актрисе было предложено произнести речь перед народом. На секунду передо мною мелькнули испуганные глаза Скопиной. «Что же я скажу?» — спросила меня она. — «То, что вы чувствуете».

Скопина вышла и сказала слова Ганны Лихты с таким подъемом, с такой искренностью и убежденностью, что они вызвали бурю восторгов. Аплодировали и те, кто снимался, и те, кто стоял за съемочным аппаратом, приветствуя Ганну Лихту — борца за свободу народа.

Правдиво воссозданное историческое событие помогло проявиться тому, что постепенно накапливалось в подсознании актрисы в процессе ее долгой и кропотливой работы над ролью.

Должен сознаться, я знал, что этот кусок (выступление Ганны Лихты) не войдет в картину. Но он был нужен, чтобы создать перелом в работе актрисы, чтобы она начала по-настоящему ощущать себя в образе. Действительно, все найденное здесь Скопиной было с истинным темпераментом перенесено ею в сцену выступления в парламенте. Именно этого самого трудного эпизода в парламенте мы больше всего боялись, приступая к съемкам картины. Но оказалось, что, пройдя сложный путь освоения всей жизни и борьбы Ганны Лихты, Скопина настолько сжилась с ее образом, что выступление в парламенте было снято без репетиций.

Как же протекали поиски правдивости в изображении остальных героев фильма?

Советскому актеру, изображающему отрицательного персонажа, приходится, как бы это ни было тяжко, как бы ни претило ему, с той же силой проникновения ощутить характер врага, войти в его жизнь.

И. Судаков, игравший в «Заговоре обреченных» роль предателя Пино, может быть примером творческой дисциплины, характерной для советского киноактера. Школа Художественного театра — великая школа актерского мастерства — приучила его доискиваться глубокой сущности поставленной перед собой творческой задачи.

Собранный и сосредоточенный, Судаков всегда был внутренне готов к репетиции, не говоря уже о съемке. То что он приносил на съемочную площадку, иногда было еще далеко от желаемого решения, но важно было, что актер умел включиться в жизнь образа и притом настолько глубоко, что даже внешне начинал преображаться.

В таких случаях режиссер должен особенно бережно отнестись к творческому состоянию актера, должен зажить жизнью рождаемого вместе с актером образа.

Только тогда у режиссера находится общий с актером язык.

Часто актер бывает осторожен, неуверен в своих определениях. Ему надо предоставлять возможность беспрепятственно высказать все свои мысли, не боясь ошибок и неточностей, пробовать те интонации, которые кажутся ему правдивыми.

Режиссер должен быть человеком, которому актер абсолютно верит, перед которым он может свободно исповедаться. Одна из главных задач режиссера — дать возможность актеру обрести ту полную внутреннюю свободу, которая приходит вместе с глубоким проникновением в мир образа.

Характер социал-предателя Пино не очень точно раскрывается в пьесе Вирты. Создается впечатление, что поначалу Пино готов служить народу и лишь в результате различных перипетий он переходит на службу к Мак-Хиллу.

Эта кажущаяся двойственность в образе Пино была нежизненна, неправдива. Социал-демократия уже давно стала прямой агентурой капитализма и даже не пытается прикрыть свой бандитский политический облик. Сегодня социал-демократы являются такими же открытыми поджигателями войны, как и их хозяева.

В работе над сценарием была убрана кажущаяся двойственность в образе Пино, и идейное содержание образа стало более ясным и жизненным.

Для того, чтобы верно понять и правдиво передать образ Пино, мы погрузились в историю предательства дела рабочего класса меньшевиками, пристально изучали высказывания о них Ленина и Сталина, с такой глубиной и меткостью обличающие предательскую сущность социал-демократии.

Мы старались ознакомиться с деятельностью II Интернационала, изучить тактику социал-предательства, проследить формирование характеров его вождей, начиная от Каутского, Мак-Дональда, Вандервельде и иже с ними и кончая Шумахером, Блюмом и Бевином.

Мы стремились увидеть общие черты, характеризующие всех этих предателей. Лицемерие, ханжество, тщеславие — вот что казалось нам наиболее типическим в обобщенном образе социал-предателя.

Мы долго искали, как же правдиво показать эти черты характера, много репетировали. Но образ, который складывался на репетициях, не удовлетворял нас: он получался то карикатурным, то недостаточно выразительным.

И опять решающим, переломным в работе над образом оказался кусок, не вошедший в картину.

В сценарии был такой эпизод. Пино, только что продавший родину и свой народ Мак-Хиллу, возвращается домой. Раннее утро, предрассветный туман, щебечут птицы — очень идиллический пейзаж. Пино идет по парку с обнаженной головой, вдыхает чистый утренний воздух, слушает пение птиц.

Мы репетировали этот немой проход Пино, и неожиданно Судаков замурлыкал какую-то песенку. И в этой лирической песенке, которую запел Пино после всех только что совершенных мерзостей, вдруг с необычайной яркостью встала вся гнусность его образа.

Эта сцена, получившаяся очень интересной, позже оказалась лишней и не вошла в картину. Но в решении характера Пино она несомненно была отправной. Именно здесь было найдено зерно образа убийцы, не ощущающего своего злодеяния и способного мирно наслаждаться пением птиц.

Идя от этой сцены, мы нашли настоящую правду образа Пино, который с циничной откровенностью служит врагам своего народа.

Эта сцена помогла нам правильно решить эпизод, в котором Пино выторговывает себе у Мак-Хилла посты премьера и министра общественной безопасности. Поначалу мы пытались трактовать этот эпизод, как прямое раскрытие двойственной природы социал-демократии. Сперва Пино, как павлин, распускает хвост перед Мак-Хиллом, при первом требовании босса начинает вилять, а после угроз плачет горькими слезами; плачет якобы потому, что не может предавать идеалы рабочего класса. Тогда кардинал и Падера начинают убеждать «защитника рабочего класса», и Пино, слегка поколебавшись для приличия, начинает уже всерьез, без «лирики», деловой торг со своим американским нанимателем.

Нам казалось, что сцена крокодиловых

слез должна превосходно подчеркнуть мерзопакостную двуличную природу Пино. Но в результате долгой работы над этой сценой мы поняли, что такое поведение Пино неправильно характеризовало бы образ сегодняшнего социал-демократа. Попробовав представить в аналогичной ситуации сегодняшних соратников Пино — Шумахера, Бевина и им подобных, мы сразу ощутили всю ложность такого решения этой сцены.

Современные вожаки европейской социал-демократии во всем подражают американским профсоюзным боссам. А как известно, многие из этих боссов начинали свою деятельность в различных гангстерских организациях, и им совсем не к лицу интеллигентская расхлябанность.

Найденное в песенке Пино зерно образа убийцы помогло нам и в сцене с Мак-Хиллом увидеть Пино как циничного, расчетливого человека, который «колеблется» лишь для соблюдения «приличия» и светского этикета и быстро приходит к «разумному» решению, спокойно продает родину, народ и все свое «идейное» хозяйство за министерскую похлебку.

Вся работа с актерами «Заговора обреченных» была построена на том, что актеры должны были жить в фарватере политической жизни, описанной в сценарии, разумеется, каждый в своем образе.

Актеры много и серьезно работали в этом направлении: обращались к газетам, к политической литературе, черпали нужный им материал в живом общении с народом.

Советскому киноактеру никогда не предлагают быть только «исполнителем» роли. Он всегда является равноправным с автором и режиссером создателем образа, помогающего раскрыть идею всего произведения.

В советских картинах, реалистически показывающих жизнь в Советском Союзе, простые люди всего мира, стремящиеся к свободе и борющиеся за эту свободу, люди, желающие раз и навсегда скинуть капиталистическое ярмо, видят путь к осуществлению своих чаяний.

Задача советского искусства, искусства стран народной демократии и передовых художников всего мира, борющихся за свободу и счастье своих стран,— не допустить агрессоров опутать ложью народы мира, остановить безумную попытку увлечь человечество в новую пропасть войны.

Задача передового искусства еще и еще раз сказать простым людям всех стран о том, что дело мира в их руках, что только от них зависит — быть на земле миру или войне!

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

ВСЕГДА ВПЕРЕД

Публикуемая ниже статья была написана С. Эйзенштейном к 30-летию советской кинематографии.

Статья печатается впервые.

Читать чужие письма считается предосудительным. Так нас учили с малолетства.

Но есть чужие письма, которые я от времени до времени перелистываю, в которые заглядываю, которыми зачитываюсь.

Письма художников.

Письма Серова.

Письма Микель Анджело...

В них расплавленная словесная масса также судорожно и страстно извивается на пергаменте, как его монументальные «рабы», рвущиеся из недорассеченных каменных глыб, как его «грешники», низвергающиеся в ад, как непробужденные фигуры у гробницы Медичи, томимые тяжелыми сновидениями.

Иногда эти письма — стон.

Таким стоном кажутся жалобы, которыми полны страницы, написанные в период работы над потолком Сикстинской капеллы.

Месяцы неестественного согбенного положения. Запрокинутая голова. Затекающие руки. Ноги, наливающиеся свинцом.

Штукатурка сыплется в воспаленные покрасневшие глаза.

Инструмент валится из рук.

Кружится голова.

И кажется, что ходуном ходят леса, прижимающие полет творческого воображения к неумолимой неподвижности поверхности свода...

Но вот проходят месяцы мучений.

Распадаются леса.

Распрямляются затекшие члены.

Разгибается спина.

Гордо подымается голова.

Творец глядит вверх.

Творец глядит на свое творение.

И перед ним расступаются своды.

Камень уступает место небу.

В фресках этих как бы достигает своего завершения торжество мощи становления человеческого духа нового времени, над чем трудились лучшие из тех, кто трудился в эпоху Возрождения.

Некоторые ограниченные люди спрашивают:

— Где те творения живописи и скульптуры, которые могли бы стать рядом с творениями гигантов эпохи Ренессанса?

— Где тот лес статуй, который, принадлежа к эпохе более передовой, мог бы заменить Давида?

— Где те фрески, которые заставят бледнеть «Тайную вечерю»?

— Где холсты, от которых померкнет Сикстинская Мадонна?

— Разве ослабел творческий дух народов? Разве ослабела созидательная воля человечества?

Где же искать те памятники человеческого творчества, которые говорили бы о нашей эпохе, как говорит Парфенон о расцвете Греции, готика о средних веках и титаны Ренессанса об эпохе Возрождения?

Я думаю, свой лик наша эпоха сохранит через искусство, столь же далекое от фрески, как далек небоскреб от базилики; столь же далекое от витража, как ракетный самолет — от самых дерзких замыслов Леонардо; столь же несравнимое с резцом

Бенвенуто Челлини, как несоизмеримы яды Борджиа с разрушительной силой атомной бомбы, или интуиция Брунеллески с точностью расчета по формулам ученых современности.

Новые творения по самой природе своей будут несоизмеримы с творениями прошлых эпох совершенно так же, как несоизмерима эпоха, породившая в XX веке Страну Социализма, чего не было дано ни одной из предыдущих эпох человеческой истории.

И по внутренним своим чертам это искусство будет несоизмеримо с искусством прошлого, ибо это будет не новая музыка, соперничающая с музыкой прежней; не живопись, старающаяся превзойти живопись предыдущую; не театр, опережающий театры прошлого; не драма, не скульптура, не пляс, побеждающие в соревновании пляс, скульптуру и драму отошедших эпох,

— но чудесная новая разновидность искусства, спаявшая в одно целое, в единый синтез и живопись с драмой, и музыку со скульптурой, и архитектуру с плясом, и пейзаж с человеком, и зрительный образ с произносимым словом.

Осознание этого синтеза, как никогда прежде не бывшего органического единства, есть несомненно важнейшее из того, к чему пришла эстетика за свою историю.

Имя этому новому искусству — кино...

На заре культуры подобный синтез в ранних и примитивных формах знавали греки.

И многие мечтатели звали к новому воплощению этого идеала в жизнь.

Так в разное время звучали призывы Дидро, Вагнера, Скрябина.

Времена были разные. Но печать на них была одинаковая.

Это были времена, еще не пробужденные трубным гласом о том, что прежде должны пасть эксплуатация одной части человечества другою; порабощение одной бесправной народности другою, колонизирующей ее; угнетение одного народа другим, покоряющим его.

Тогда на земле еще не существовало страны, где это было не мечтою, а реальностью; не теорией, а практикой; не миражем, а действительностью...

Недаром с самых первых дней существования нашей замечательной страны вожди ее четко указали нам, что кино — важнейшее из искусств.

И недаром работающие в области этого важнейшего из искусств сразу восприняли его как наиболее передовое, как искусство, достойное выразить эпоху победоносной социалистической революции, как наиболее совершенное, чтобы воплотить образ нового человека нашей эпохи.

И подобно тому, как пути и средства этого нового искусства ни с чем несравнимы в прошлом, так и методы его новы, необычайны, необыкновенны и отличны от того, что делалось раньше.

Это не продукт труда сотен и сотен каменотесов, ваятелей, строителей соборов, чьи творения пленяют нас и по сегодня, но чьи имена канули в неизвестность.

Это полноценное содружество резко и отчетливо выраженных талантов и индивидуальностей, обладающих собственным строго очерченным почерком и посвятивших себя кто творчеству тональному, кто лицедейскому, кто фотографическому, костюмному, акустическому, фототехническому, лабораторному, режиссерскому.

И фильмы, по духу своему — выразители миллионов (иначе разве стали бы их смотреть миллионы?), запечатлели в себе принцип коллективизма и сотрудничества, который характерен для эры демократизма.

И в этом коллективном творчестве уже не одинокий Микель Анджело проводит месяцы на своих лесах.

Над фильмом трудятся десятки, сотни людей — не менее. Этот, — над чертежами и расчетами. Тот — выискивая нужный оттенок из спектра необъятных возможностей цветофильтров. Этот — слухом уходя в тончайший анализ наиболее выразительного звучания одновременно пробегающих звуковых дорожек. Тот — ища им эквивалент в пластической смене кадров.

И так все десять, двадцать, сорок, пятьдесят лет этой трудной и великолепно радостной деятельности, которую мы именуем кинотворчеством.

Давайте и мы, подобно Микель Анджело, коллективно разогнем наши спины — оторвем глаза от лабораторных баков, от цветофильтров и моталок, от прожекторов и павильонов, от текста ролей и партитур.

И взглянем на своды над нами.

Что же мы увидим?

Как там на бессмертных фресках рисовалась необъятность небесной дали, где еще недавно был каменный свод, так и здесь перед нами бесконечно разверзающиеся горизонты новых перспектив и возможностей.

Как там пробуждался сквозь образ ветхого Адама новый Адам — Человек Ренессанса, так и здесь перед нами встает еще не вполне осознаваемый образ кинематографа новых возможностей.

Дух захватывает, когда, запрокинув голову, мы глядим в будущее.

Мы стоим как бы на острие полувековой пирамиды существования нашего искусства.

Громадны и многочисленны достижения его.

Широка и объемиста база.

Взлетны крутые бока.

Гордо вонзается в небо острие.

Но, глянув наверх, кажется, что из этого острия, как из новой нулевой точки, встречно, во все четыре конца небосвода, растет новый гигант, готовый своими гранями и ребрами полонить безгранично разбегающиеся вверх просторы воображения. Так необъятен облик надвигающегося на нас нового сознания и нового мира, отразить который призвано наше кино.

А разве сам экран на наших глазах уже не растворяется... в новейших достижениях стереокино, захватывая объемно-пространственным изображением уже не стенку зала, но всю внутренность и объем театрального помещения, которое он мчит в беспредельное пространство окружающего мира в чудесах техники телевидения?

И разве не закономерен этот внутренний взрыв всей природы и сущности зрелищных представлений, порождаемый техникой именно в тот момент, когда от нее ожидает нового новый строй эстетической потребности, порожденный новой стадией социального развития с её новыми орудиями управления природой, орудиями, которые сулят такой же сдвиг в сознании, каким был сдвиг в сознании на заре культуры, когда человек создал первое орудие труда вообще.

Разве предтечей этих новых форм сознания не пропылает по небосклону новый вид искусства, порожденный человечеством в процессе полонения природы этими новыми орудиями небывалой и непредвиденной мощи?

. . . . . .

... Ширить сознание для восприятия этих новых задач.

Оттачивать острие мысли для решения этих задач.

Мобилизовать опыт пройденного в интересах наступающего.

Неустанно творить.

Безудержно искать.

Смело глядеть вперед в лицо новой эре искусств.

Трудиться, трудиться и трудиться

— во имя этого великого искусства, порожденного величайшими идеями XX века — идеями Ленина и Сталина,

— во имя искусства, порожденного для того, чтобы нести миллионам величайшие идеи современности.

И. РОСТОВЦЕВ

ЗА ТВОРЧЕСКУЮ РАЗРАБОТКУ ВОПРОСОВ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО

Книга А. Марьямова о Всеволоде Пудовкине[1] подводит итог тридцатилетней творческой деятельности одного из крупнейших мастеров кино и ставит ряд весьма важных вопросов о возникновении и развитии в советском киноискусстве метода социалистического реализма.

Социалистический реализм, отмечает автор в предисловии к книге, утверждался в советском киноискусстве «в напряженной и непримиримой борьбе против вредных традиций дореволюционного буржуазного кинематографа, растлевающего космополитического влияния Голливуда, против натурализма и всевозможных буржуазно-формалистических теорий в искусстве». Проследить перипетии этой жестокой борьбы в творчестве Пудовкина, выяснить его вклад в советское киноискусство, исторически осмыслить значение творческих достижений, отдельных неудач и ошибок этого мастера поставил целью автор книги.

Работа по изучению творчества В. Пудовкина 20-х — 30-х годов в значительной степени облегчалась наличием достаточно полной, хотя во многом и устаревшей, сводной работы Н. Иезуитова. В изучении же более позднего периода автору приходилось «поднимать целину», то есть собирать, систематизировать и обрабатывать огромный материал. В этом отношении вторая половина книги представляет большой интерес.

Не ограничиваясь изучением режиссерского творчества Пудовкина, автор уделяет большое внимание его научно-теоретической работе, дает очень ценный анализ его книги «Актер в фильме», оценивая ее теоретические положения в свете последующей творческой практики Пудовкина.

В отличие от авторов, пытающихся каждую монографию о том или ином художнике превратить в своеобразный монумент, Марьямов уделяет очень большое внимание изучению творческих неудач и ошибок Пудовкина, справедливо полагая, что их вдумчивый анализ обогащает теоретические основы советского киноискусства.

Автор не мог исчерпывающе осветить и разрешить все поставленные в книге вопросы. Да это вообще не под силу сделать одному автору в одной книге. Поэтому мы находим в содержательной работе Марьямова некоторые неясности, а иногда и противоречия.

* * *

Говоря о раннем этапе деятельности В. Пудовкина в кинематографе, автор останавливается на фигуре В. Гардина — организатора и руководителя Первой государственной школы кинематографии. В этой школе Пудовкин проработал с Гардиным два года.

Характеризуя творческий облик Гардина — режиссера и педагога, автор указывает, что в дореволюционной кинематографии Гардину в известной мере было свойственно ремесленническое отношение к искусству. Однако после революции он «су-

[1] А. Марьямов. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин, Госкиноиздат, 1951.

мел искренно зачеркнуть прежнюю свою работу. От декаданса, роднившего его с Е. Бауэром, он хотел притти к реализму, но, не поняв его основ, застрял в наивном натурализме, так и не сумев преодолеть его до конца в своем режиссерском творчестве» (стр. 17—18).

Пудовкин участвует в качестве актера в картине Гардина «Серп и молот», совместно с ним работает над инсценировкой «Железной пяты» Джека Лондона и над фильмами «Голод... голод... голод» и «Слесарь и канцлер». За время этой совместной работы, узнаем мы из книги, Пудовкин усвоил у Гардина технику кино и стал одним из его ближайших помощников.

В дальнейшем автор сообщает, что у Пудовкина несмотря на его тесные взаимоотношения с учителем все время нарастал внутренний протест против гардинского натурализма и что этот протест в конце концов выразился в уходе Пудовкина от Гардина к Кулешову.

Автор, к сожалению, не раскрывает сущности гардинского натурализма и не разъясняет, с каких именно позиций отрицал его Пудовкин — реалистических или формалистических. Переход от Гардина к Кулешову как будто говорит о том, что Пудовкин отрицал гардинский натурализм с позиций формализма. Если так, то это только подтверждает близость гардинского «натурализма» к традициям русского реалистического искусства.

Нельзя вообще оперировать понятием натурализм применительно к обстановке начала 20 х годов, не определяя отношения этого натурализма к формалистическим исканиям тех лет и к традициям русского реалистического искусства. Дело в том, что вопрос об отношении к мастерам реалистического направления и к реалистическим традициям в течение длительного времени чаще всего решался с позиций «монтажного кинематографа», отождествлявшего реализм с натурализмом и полемически отрицавшего наличие каких-либо положительных элементов в работах режиссеров реалистического направления. Только в последнее время была дана исторически правильная оценка положительного вклада в советское киноискусство мастеров реалистического направления и выяснена огромная роль МХАТ в становлении реализма в советском киноискусстве.

В этой связи вопрос о возможном влиянии Гардина на раннего Пудовкина представляет особый интерес. Н. Иезуитов считает Гардина актером жизненной правды, для которого естественность, ясность и простота исполнения были законом сценического поведения; режиссерскую работу Гардина над фильмом «Серп и молот» отличала тщательность каждой сцены и каждого положения, стремление рассказать на языке киноискусства об идеях Великой Октябрьской революции, благодаря чему фильм оказался самым выдающимся явлением агитационного кинематографа за весь период гражданской войны. По мнению Н. Иезуитова, от Гардина Пудовкин научился понимать и ценить актера, приобрел умение строить сюжет, разрабатывать психологические коллизии.

Не умаляя значительных заслуг В. Гардина, мы не думаем объяснять только его влиянием реалистические тенденции в творчестве Пудовкина. Не у одного Гардина учился Пудовкин в школе. Среди преподавателей здесь были артисты и режиссеры Художественного театра Леонидов, Преображенская, Худолеев, Санин и другие. И каждому из них наряду с Гардиным могла принадлежать известная роль в развитии у Пудовкина правильного взгляда на реалистические традиции русского театра, на значение творчества актера в фильме и т. д. Дело здесь не в том, чтобы перечислить возможных учителей Пудовкина, а в самом принципе исследования: он должен состоять в более внимательном выяснении зародышей реализма, которые позволили Пудовкину с такой уверенностью подойти в работе над фильмом «Мать» к восприятию реализма Горького.

Переходя к изучению творческих взаимоотношений Пудовкина с Кулешовым, Марьямов указывает прежде всего на то, что искусствоведы-формалисты всегда преувеличивали значение Кулешова на раннем этапе развития советского киноискусства. Однако, подчеркивая формалистический характер системы Кулешова, автор не ставит ее в связь с формалистической практикой левого театра, левой живописи, с формалистическими исканиями других деятелей кино. В такой подаче система Ку-

лешова оказывается крайне абстрактной, лишенной всяких конкретных связей со своим временем, а сам Кулешов вопреки намерениям автора возводится в ранг ведущего идеолога и теоретика формализма. Кроме того, оказывается, что только у Кулешова Пудовкин научился «рассматривать кино как особый род искусства, имеющий свои законы», научился «понимать специфику кинопроизводства» и что только Кулешов дал «первые научные, хотя и во многом еще ошибочные определения этой специфики» (стр. 26).

Таким образом, получается, что положительное влияние формалиста Кулешова на Пудовкина значительно глубже, чем влияние реалиста Гардина, а формалистические законы киноискусства, «открытые» Кулешовым, ценнее положительных элементов в работах Гардина, Протазанова и других мастеров реалистического направления.

Мы, однако, не можем вслед за автором отводить Кулешову такую важную роль в творческом становлении Пудовкина-реалиста. Нельзя, конечно, отрицать известного положительного содержания двухлетней работы Пудовкина с Кулешовым, но это положительное следует искать не в изучении формалистических законов киноискусства, а в росте, углублении и совершенствовании ранее воспринятых Пудовкиным элементов реализма.

Без учета этой главной задачи исследователь творчества Пудовкина будет обречен на неразрешимые противоречия. Именно в такие противоречия и впадает автор. С одной стороны, Пудовкин, порывая с Кулешовым, «не вполне понимал, против чего протестует он, а что принимает в теоретических высказываниях своего наставника» (стр. 27), а с другой стороны, по приходе в Межрабпом, знал, «чего хочет искать, к чему стремится» (стр. 28). С одной стороны, формалистическая основа кулешовского новаторства «на долгие годы камнем повисла на ногах его учеников, в том числе и Пудовкина, задерживая их движение вперед» (стр. 27), а с другой стороны, уже в «Шахматной горячке» он «как бы прощался с кулешовской теорией, вышучивая ее» (стр. 29).

Из всех этих исключающих друг друга положений вытекает лишь один ясный вывод, что учеба Пудовкина у Кулешова, так же как и учеба у Гардина, окончилась полным отрицанием системы учителей. Таким образом, после четырех лет упорной работы в кинематографической школе Пудовкин все еще оставался на творческом распутье.

Переживаемый творческий разлад, говорит автор, сочетался у Пудовкина с вдумчивым наблюдением жизни и с глубоким изучением искусства. В этом процессе внутреннего идейного и творческого созревания Пудовкину становилось ясно, что подлинное искусство революции можно создать не путем голого отрицания старых форм, а только научившись выражать средствами киноискусства самые передовые идеи своего времени. При этом автор утверждает, что Пудовкин воспринял «Стачку» С. Эйзенштейна «как первое приближение к подлинно новому» искусству (стр. 38).

Нет никаких оснований приписывать Пудовкину отношение к «Стачке» как к этапной работе в истории советского киноискусства. Наоборот, мы склонны утверждать, что Пудовкин воспринял «Стачку» как очередную дань Эйзенштейна чисто формальным исканиям. «Он снял «Стачку», — писал Пудовкин про Эйзенштейна в 1941 году, — в которой конспиративное собрание рабочих происходило в воде, под старой баржой только потому, что это было остро-неожиданно и занятно, хотя и не очень возможно. По количеству формальных выдумок, пожалуй, ни одна картина Эйзенштейна не была такой богатой, как «Стачка», однако, это не сделало ее ни этапной, ни незабываемой»[1].

«Стачка» не могла быть воспринята Пудовкиным как первое приближение к подлинно революционному искусству, потому что она была полемически направлена против реализма, против принципа отражения действительности и явилась последовательной реализацией того самого метода монтажа атракционов, который Марьямов справедливо квалифицирует, как «формализм в самом откровенном проявлении» (стр. 87).

Впрочем, выдвинув «Стачку» в качестве первого крупного явления революционной

---

[1] Вс. Пудовкин, Сила поэзии. Газета «Кино», 1941, № 3.

кинематографии, автор не делает из этого важного положения никаких логических выводов, и когда доходит до характеристики работы Пудовкина над экранизацией «Матери», совершенно забывает свои утверждения о положительном опыте «Стачки».

Внимательный анализ пудовкинской «Матери» убеждает автора в том, что всю работу над этим произведением определяют «поиски подлинно реалистического киноязыка» (стр. 64), стремление показать истинную действительность и революционную борьбу рабочего класса.

Но откуда же, спросит читатель, появилось в работе Пудовкина это реалистическое начало?

Чтобы объяснить этот несколько неожиданный скачок Пудовкина к реализму «Матери», автор ссылается на великую силу здорового реалистического русского искусства, которое вывело Пудовкина на путь глубоких, подлинно революционных идей и больших творческих свершений (стр. 39). Но эта ссылка не подкреплена примером.

Мы ни в какой мере не думаем умалять решающего значения «Матери» Горького в формировании реалистических принципов первого фильма Пудовкина. Нет сомнения, что путь Пудовкина к реализму без углубленной работы над экранизацией «Матери» был бы значительно труднее, изобиловал бы более сложными и болезненными срывами и ошибками. Но нет сомнения также и в том, что, несмотря на многочисленные срывы и ошибки, Пудовкин рано или поздно пришел бы к реализму. Ибо разрыв с Кулешовым выражал сложный процесс внутреннего обогащения Пудовкина политическим и жизненным опытом, который с необходимостью приводил его к мысли о том, что искусство революции должно быть искусством жизненной правды. Кроме того, в отличие от других учеников Кулешова Пудовкин несмотря на искреннее увлечение своим учителем наименее органично воспринимал его формалистическую систему, никогда не удовлетворялся ее узкими, сугубо аналитическими положениями, из которых было совершенно вытравлено целостное восприятие действительности. Вопреки установкам учителя Пудовкин пытался включить в сценарий «Луч смерти» психологические моменты, а в работе над ролью аббата Рево в этой же картине — опереться на внутреннее состояние, чтобы полнее ощутить себя в образе. Уже в школе у Пудовкина медленно нарастал внутренний протест против кулешовской системы, который в известной степени и определил его дальнейший путь.

Короче говоря, еще до прихода к горьковской «Матери» Пудовкин упорно продвигался к реализму, критически переосмысливая принципы гардинского реализма и преодолевая формалистическое влияние Кулешова. Конечно, роману Горького принадлежала в этом процессе главная, решающая роль. Однако основой для этого решающего влияния романа послужили реалистические, пускай во многом еще незрелые, принципы самого Пудовкина. Они определили и степень увлеченности его этой темой и степень освоения им социалистического реализма Горького.

Игнорирование этого важного обстоятельства сказалось на одностороннем подходе автора к фильму. Поскольку, с точки зрения автора, принцип реалистического решения темы был привнесен в фильм романом, постольку он ставил себе узкую задачу установить только отступления сценариста и режиссера от романа, не объясняя этих отступлений. Так, например, автор правильно констатирует, что режиссерская трактовка фигуры городового в сценах суда не соответствует горьковской трактовке царского суда, раскрывающей историческую слабость и обреченность самодержавия. Монументальная фигура городового — это частность, деталь в фильме. В ней действительно сильно чувствуется кинематографический изыск, и она, конечно, выпадает из стиля горьковского романа. Но указать на эту частность и умолчать о том, что трактовка всего эпизода суда также выпадает из стиля романа Горького, что она во многом навеяна Пудовкину «Воскресением» Толстого, значит не сказать главного.

Анализируя образ матери в сценарии, следовало обратить внимание на преобладание общечеловеческих мотивов и раскрыть истоки такой трактовки образа, а не сводить дело к традиционным шаблонам кинематографического сюжета.

Заслуга Зархи и Пудовкина состояла в том, что они очистили в кино высокие традиции реалистической драматургии от ре-

месленного шлака и использовали их творчески на основе гениального романа Горького для выражения нового, социалистического содержания.

По мнению автора, советская художественная кинематография начинает свою родословную с «Матери» (стр. 55). Мы думаем, что эту родословную вернее начинать с картин, которые пытались глубоко освоить и отразить на экране величайший исторический смысл Октябрьской социалистической революции. Киноагитки гражданской войны явились первым опытом такого искусства. За ним последовал ряд более зрелых и значительных кинопроизведений. Поэтому правильней будет сказать, что с появлением «Матери» связывается становление социалистического реализма в советском киноискусстве. Об этом неоднократно говорит и сам автор. К сожалению, утверждение этой важной исторической заслуги «Матери» заслоняется у него многочисленными оговорками, фиксирующими частные отступления Зархи и Пудовкина от романа Горького.

Анализируя «Конец Санкт-Петербурга», Марьямов правильно отмечает чрезмерное увлечение Н. Зархи абстрактной безликостью и обобщенностью героев и чрезмерное увлечение Пудовкина внешней — «вещной» — стороной событий.

Основу этих ошибок автор справедливо усматривает в идейной незрелости художников и влиянии на них разного рода формалистических теорий.

Рассматривая частичный отход Пудовкина в «Конце Санкт-Петербурга» от принципов «Матери», автор устанавливает прямую связь этого явления с коренными ошибками «Октября» Эйзенштейна. Как на источник этих ошибок автор ссылается на формалистические теории, окончательно пленившие к этому времени Эйзенштейна (стр. 78). Но так как о характере этих теорий в книге ничего не сказано, то в результате единственно крупной фигурой в формалистическом лагере остается все тот же Кулешов, с системой которого автор опосредствованно связывает ошибки «Октября», подчеркивая общность их с ошибками «Конца Санкт-Петербурга».

Таким образом, получается, что Пудовкин после выдающегося творческого успеха «Матери» по неизвестным причинам снова подпал под влияние Кулешова, идейно-творческая несостоятельность системы которого стала к этому времени уже общепризнанной.

Но главная суть выводов автора состоит не в установлении преемственной связи частных ошибок «Конца Санкт-Петербурга» с формальным методом «Луча смерти», а в доказательстве того, что анализ собственных ошибок привел Пудовкина сначала к отрицанию роли сценариста, а затем к принятию к постановке формалистического сценария «Очень хорошо живется». Решающую роль в этом сыграла, по мнению автора, формалистическая критика, толкавшая все время на отход от реализма.

Критическим упрекам, делавшимся с формалистических позиций, Пудовкин пытался противопоставить новые поиски в области формы. Исходя из порочной творческой практики Ржешевского, утверждает автор, Пудовкин создал теорию эмоционального сценария, явившуюся полным отрицанием реалистических принципов «Матери».

Спрашивается, каковы же причины частных идейно-творческих ошибок Пудовкина в «Конце Санкт-Петербурга» и коренных ошибок фильма «Очень хорошо живется» («Простой случай») и какое отношение они имеют к «Октябрю» и к последующим работам Эйзенштейна? Ответить удовлетворительно на этот вопрос, значит объяснить причину отхода Пудовкина от реалистических принципов «Матери».

Известно, что ни Зархи, ни Пудовкин не вывели из работы над «Матерью» никаких твердых принципов драматургии. Поэтому, приступая к работе над «Концом Санкт-Петербурга», они не стремились использовать традиции «Матери». В работе над новым фильмом они целиком находились под влиянием «Броненосца «Потемкина» и ставили себе задачу создания большой исторической эпопеи, подобной «Броненосцу «Потемкину».

Появление «Броненосца «Потемкина» явилось огромным событием в советской и мировой кинематографии. Фильм был воспринят как выдающаяся победа советского киноискусства, как произведение, выражающее самый дух революции, ее социальную динамику, ее гигантский ритм. Вместе с тем фильм таил в себе ряд мо-

ментов, которые могли послужить Эйзенштейну опорой для формалистических исканий.

«Советская немая кинематография начала существовать, как большое искусство,— писал о «Потемкине» позднее М. Ромм,— с появлением двух великих картин: «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина... Почему-то урок «Броненосца «Потемкина» был сочтен закономерным и прогрессивным, а урок «Матери» был очень скоро забыт. Это принесло нам много бед, ибо закономерным и прогрессивным для дальнейшего развития кино был именно урок «Матери»[1].

Сам Эйзенштейн после «Потемкина» избрал исходным моментом для своей последующей работы не принципы отражения действительности, определившие выдающиеся идейно-художественные качества «Потемкина», а формалистические моменты. Он избрал путь, с его точки зрения, освобождающий киноискусство от «примитива», от сюжета, путь «к настоящему, чистому кинематографу», находящемуся по ту сторону игровой и неигровой кинематографии, путь разработки интеллектуального киноязыка, выражающего отвлеченные понятия.

Так родилась теория интеллектуального кино, определившая коренные ошибки «Октября», окончательно закрепившая прежнюю недооценку Эйзенштейном творческой роли сценариста, отрицание профессионального актера и замену его натурщиком.

Увлечение идеями интеллектуального кино захватило и Пудовкина, усилив наметившийся у него в «Конце Санкт-Петербурга» отход от реалистических принципов «Матери».

Работа над «Потомком Чингис-хана» по содержательному и политически острому сценарию О. Брика с четко разработанными драматическими ситуациями на некоторое время предохранила Пудовкина от ухода в голые формальные эксперименты. Однако работа над этим фильмом проходила не без влияния Эйзенштейна. Эпизод представления консула со свитой ламе решен Пудовкиным под явным влиянием последних открытий Эйзенштейна в «Октябре». Но этот эпизод не выпадает из общего реалистического развития сюжетных событий в фильме и естественно входит в живую ткань произведения.

Последующая работа над постановкой «Очень хорошо живется» обнаружила повышенный интерес Пудовкина к узкоформальным исканиям и тесную связь этих исканий с принципами интеллектуального кино Эйзенштейна.

Конечно, идейный срыв Пудовкина в «Очень хорошо живется» нельзя рассматривать как прямой переход на позиции интеллектуального кино. Теория интеллектуального кино в последовательной трактовке Эйзенштейна была неприемлема для Пудовкина с его интересом к внутренней жизни человека и органическим тяготением к искусству жизненной правды. Но его роднила с Эйзенштейном сходная трактовка сценария как «стенограммы эмоционального порыва», предвосхищающая рассказ зрителя о захватившем его фильме, ставка на замену профессионального актера натурщиком, переоценка роли монтажа в кино и т. д. Внимательное изучение творчества Пудовкина с этой стороны показало бы подлинный характер некоторых его ошибок и срывов. К сожалению, автор молчаливо обходит все эти факты и это сильно обесценивает во многом правильную и интересную критику работы Пудовкина над фильмами «Очень хорошо живется» и «Дезертир».

Работу над «Победой» автор справедливо рассматривает как переломный момент в творческой биографии Пудовкина. Эта работа проходила под знаком решительного отказа Пудовкина от ошибок «Простого случая» и «Дезертира» и возвращения к реалистическим принципам «Матери». В этом плане заслуживает внимания образ матери Клима в прекрасном исполнении Е. Корчагиной-Александровской, к сожалению, не отмеченной автором. Это пожалуй, единственная запоминающаяся в фильме сценарная и актерская удача, говорящая о наметившемся сдвиге Пудовкина к реализму.

Большой интерес представляет в книге раздел, освещающий работу Пудовкина над фильмом «Минин и Пожарский». Автор подробно излагает содержание предва-

[1] М. Ромм, О кинодраматургии, «Советское искусство», 1946, № 49.

рительной работы Пудовкина над фильмом, справедливо считая, что это лучше всего охарактеризует реалистический подход Пудовкина к теме.

Чтобы глубже понять историческое значение изображаемых событий, полнее и ярче показать эпоху во всей ее конкретности, Пудовкин тщательно изучает материалы по истории, культуре и быту эпохи. Особенно занимают его характеры главных героев фильма — Минина и Пожарского, их внутренний образ, индивидуальные портреты этих великих людей. Пудовкин много работает над этим и самостоятельно и совместно с автором сценария В. Шкловским. По просьбе Пудовкина Шкловский пишет подробные биографии — характеристики Минина, Пожарского и других действующих лиц. Пудовкин справедливо полагал, что эти биографии помогут актерам свободнее ориентироваться в материале, глубже войти в эпоху, увереннее работать над экранным воплощением героических образов сценария.

Вся постановочная часть работы была подчинена правдивому воспроизведению подлинной исторической действительности под углом зрения раскрытия сущности изображаемых событий, показа главного и типичного без ухода в мелочные частности и анекдотические детали истории и, главное, с ощущением неразрывной внутренней связи героического прошлого русского народа с нашей современностью. Автор убедительно показывает, что удача «Минина и Пожарского» была обусловлена верным пониманием задач советского исторического фильма, приходом Пудовкина к социалистическому реализму.

Фильм о Суворове автор рассматривает с точки зрения того, насколько Пудовкину удалось художественно воплотить на экране прогрессивные черты деятельности великого русского полководца, делающие его образ близким советскому народу.

Работу Пудовкина с актером Н. Черкасовым над ролью Суворова автор справедливо считает одним из ярких примеров плодотворного применения системы Станиславского в советском киноискусстве и подробно рассказывает, как Черкасов, умело и точно направляемый Пудовкиным, с большой художественной силой раскрыл средствами актерского мастерства образ великого полководца.

«Адмирал Нахимов» в первоначальном варианте был одним из тех фильмов, которые подверглись строгой критике в историческом постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь».

Подробно анализируя процесс создания окончательного варианта фильма, автор показывает, как по-большевистски и глубоко творчески воспринял Пудовкин партийную критику, как в результате коренной переделки фильма эти ошибки были выправлены, и образ Нахимова стал неизмеримо глубже и разностороннее.

Автор справедливо дает высокую оценку последней работе Пудовкина — фильму о Жуковском, но мы не можем согласиться с заключительным выводом автора, высказывающего уверенность в том, что эта картина явится для Пудовкина лишь первым звеном в серии исторических картин о русской прогрессивной научной мысли, как «Минин и Пожарский» явился первым звеном в исторической трилогии о доблести и воинском искусстве русского народа («Минин и Пожарский», «Суворов» и «Адмирал Нахимов»).

Нам кажется, что такого большого и чуткого художника, каким является В. Пудовкин, художника, вооруженного великими идеями большевизма, высоким мастерством и страстным стремлением глубокого творческого общения со своим народом, нельзя ориентировать на историческую и научно-техническую тематику.

Пудовкин, как художник, полон творческих сил и энергии. И, конечно, мы вправе ожидать от него большого произведения киноискусства на современную тему, раскрывающую прекрасный облик советского человека наших дней.

При отдельных недостатках, о которых мы говорили, книгу Марьямова о Пудовкине следует признать явлением положительным. Она дает цельную картину творческого развития одного из крупнейших мастеров кино и ставит на очередь разработку ряда важных вопросов истории советского киноискусства.

Б. НЕБЫЛИЦКИЙ

КИНОСЪЕМКИ ВЕЛИКИХ СТРОЕК КОММУНИЗМА

(Из опыта оператора кинофильма «Волго-Дон»)

За годы сталинских пятилеток советская документальная кинематография приобрела богатый опыт съемки фильмов о выдающихся стройках. Такие фильмы, как «Турксиб», «Магнитострой», «Имени Ленина» и другие, являются ценнейшими кинодокументами. Советские кинематографисты создали фильмы о Беломорско-Балтийском канале, о канале Москва-Волга.

После Отечественной войны на экраны вышли «Возрождение Сталинграда», «Днепрогэс», «Донбасс», «Река счастья» и другие фильмы, отражающие пафос послевоенного восстановления наших городов и социалистической промышленности.

Фильмы, посвященные стройкам, имеют большое значение не только для настоящего времени. Они являются огромной исторической ценностью. По этим кинодокументам грядущие поколения получат представление о том, как жили, трудились и созидали люди Сталинской эпохи.

В сюжетах и фильмах, посвященных великим стройкам коммунизма, работники советской документальной кинематографии должны ярко и убедительно показать героику труда советских людей и огромные масштабы строительства, равного которому не знает история.

Мы попытаемся в этой статье осветить некоторый опыт киносъемок строительства Волго-Донского водного пути и выдвинуть ряд вопросов, которые могут представить интерес как для творческих работников документальной кинематографии, так и для ученых и инженеров, работающих в области кинематографической техники.

Строители

Величественную картину представляет собой Цимлянский гидроузел — энергетическое сердце канала Волго-Дон.

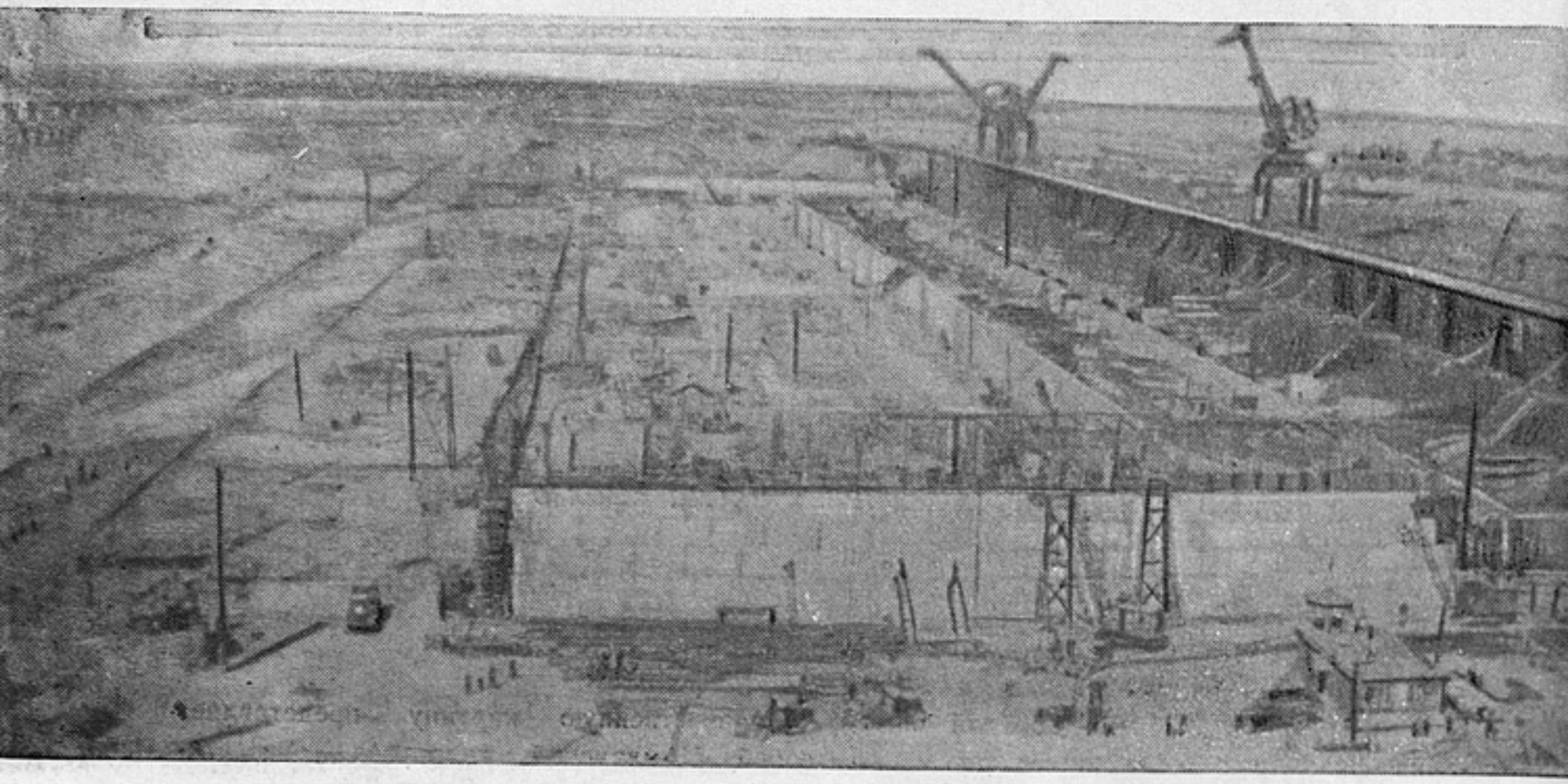
Уходят вдаль ряды устоев плотины и стальная эстакада, увенчанная могучими портальными кранами. Все огромное сооружение отражается в голубой поверхности вод, и яркие огоньки электросварки, временами вспыхивающие среди сложных конструкций, показывают, что строительные работы продолжаются. Плотина, мощные бетонные фундаменты которой навеки скрыты под водой, продолжает расти вверх.

Непривычно тихо стало у подножья плотины. Теперь уже только кинокадры могут показать, каким волнующим зрелищем еще так недавно была строительная площадка, и передать, какой стоял там неумолкаемый кипучий, веселый, шум.

...Целая армада техники сосредоточена на сравнительно небольшой площадке. Непрерывным потоком мчатся по котловану вереницы машин. Десятки различных кранов поднимают ввысь тяжелые бадьи с бетоном и доставляют их к блокам. Грохочут бульдозеры, опрокидывая в пазухи подпорной стенки горы песка. Важно шествуют скреперы, груженные землей.

Но среди этой массы машин не затерялись люди.

Они работают в удобных, даже комфортабельных кабинах мотовозов, у никелированных рукояток экскаваторов, за сверкающим разноцветными лампочками пультом землесосного снаряда. Они приводят в дей-



Панорама строительства Цимлянского гидроузла. 15 сентября 1951 г.

ствие всю многотысячную армию машин. Затрата физических сил человека сведена к минимуму. Но именно поэтому съемка людей — героев стройки — представляет для кинематографистов большие трудности в творческом и техническом отношении.

Кинематограф, как искусство, в самой природе которого заложено движение, требует экспрессии и плохо мирится со статичным изображением людей.

В свое время мы восхищались великолепными кадрами героического труда, показанного в фильме Ю. Райзмана «Земля жаждет». Мы видели молодежь, которая лопатами копала землю. Зритель любовался красотой и богатырским сложением этих молодых людей, их могучими мускулами, сильными руками, чудным ритмом движений. Мы видели необычайное физическое напряжение, видели тела и лица, покрытые блестящими капельками пота. Это были очень выразительные для того времени кадры.

Но сейчас землю роет могучий ковш экскаватора, а не лопата землекопа, перевозит грунт автосамосвал, а не грабарка. Сейчас достаточно легкого движения рук крановщика — и многотонный груз послушно поднимается в воздух...

Люди работают по-иному, и снимать их нужно иначе.

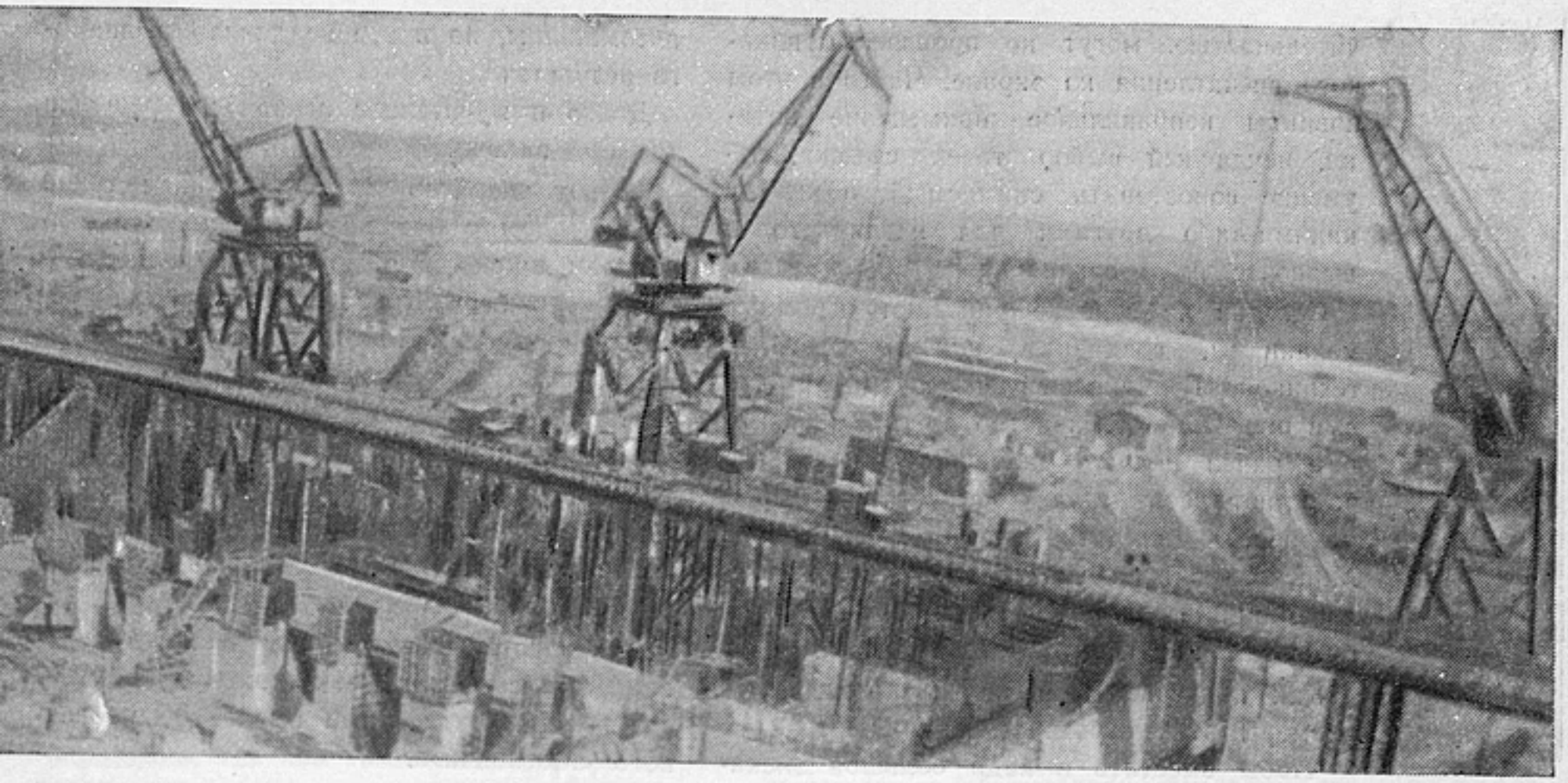
Ни в коем случае нельзя, конечно, ограничиваться статичными портретами людей, управляющих механизмами. Нужно искать такие способы съемки, которые позволили бы при ограниченности движений и внешнем спокойствии наших героев находить и запечатлевать их внутреннюю взволнованность, огромный, подлинно творческий подъем.

Советские люди работают воодушевленно, с огоньком. Уловить, запечатлеть блеск этого огонька — самая сложная задача кинооператора.

Как же решить эту задачу? Обратимся к примеру. Вот характеристика знатного человека Цимлянского гидроузла Григория Сихарулидзе, которая напечатана на листовке, посвященной пропаганде его методов труда: «Работает Григорий Сихарулидзе быстро, сноровисто, но не суетливо. Он хорошо знает, что от его ритмичной работы зависит количество и качество выпускаемого бетона, зависит выполнение суточного графика».

Григорий Сихарулидзе работает оператором у пульта дозировочного отделения автоматического бетонного завода. Дозировка воды, песка, гравия и цемента осуществляется нажимом кнопки.

Как показать в кино быстроту, сноровистость и отсутствие суетливости?



Чтобы получить выразительные кадры, нужно прежде всего вникнуть в суть работы, понять ее смысл, прочувствовать ритм движений, отметить внешне наиболее выразительные моменты и установить, с каким характером процессов они сопряжены. Такова первая стадия творческой работы оператора. Вторая стадия — замеченное перенести на экран. При реализации своего замысла оператор сталкивается с тем, что присутствие киноаппарата сковывает работающего человека. Естественность и простота поведения теряются.

Самое главное при съемке — сохранить для работающего нормальную производственную обстановку. Важно, чтобы работа полностью владела вниманием человека, чтобы герой фильма продолжал заниматься своим делом, не отвлекаясь на то, что связано со съемкой.

Один кинооператор в поисках интересного, оригинального раккурса забрался в ковш экскаватора, который машинист установил в определенном положении по отношению к кабине управления.

С этой точки оператор очень хорошо видел и мог снимать своего героя. Но экскаваторщик был поставлен в необычное положение. Из всех рычагов, которыми он пользуется для управления, ему был оставлен только один рычаг поворота. Вполне понятно, что в этих условиях он не мог нормально продолжать работу, буквально не знал, что ему делать со своими руками, вел себя неестественно. Неудивительно, что снятый оператором кадр оказался непригодным.

Нельзя снимать в каких-то особых, искусственных условиях, нарушая нормальный производственный процесс.

Только когда работа спорится, когда герой увлечен ею, переживает духовный подъем и испытывает радость труда, оператору-документалисту удастся создать выразительный и правдивый кинопортрет участника великой стройки.

В таких естественных условиях мы и старались снять экскаваторщика Евгения Симака, командира земснаряда Виктора Михайлова, машиниста мотовоза Павла Голубева, знатных электросварщиц Зою Полякову и Марию Болдыреву.

Масштаб

Одна из сложнейших задач, над решением которой мы работали в процессе съемки, это показ масштаба строительства. Как лучше передать все величие огромной стройки — вот что занимало наши мысли.

Общеизвестно, что некоторые факты и явления, поражающие в жизни своей зна-

чительностью, могут не произвести никакого впечатления на экране. Часто в этом повинны неправильное применение оптики, неудачный выбор точек съемки, неумение сопоставить снимаемый объект с какими-либо другими для наглядного и выразительного сравнения.

Сегодня на стройке работают огромные механизмы, созданные нашей советской техникой. Грандиозный четырнадцатикубовый шагающий экскаватор по своим размерам равен целому заводскому цеху, где работают десятки электромоторов большой мощности. Двадцатипятитонные самосвалы Минского завода увозят сразу вагон земли. Мощные землесосные снаряды перерабатывают тысячи кубометров грунта.

Как подчеркнуть и правильно передать размеры этих огромных машин?

Чтобы вместить в кадр большой экскаватор, приходится отходить от него очень далеко и снимать короткофокусной оптикой. Но тогда изображение не передаст огромного масштаба машины и не произведет нужного впечатления.

Мы снимали людей, стоящих у этого экскаватора, думая дать представление о его размерах, но по сравнению с величиной машины люди получались малозаметными точками. Пробовали даже ставить рядом автомашины, но и это не давало желаемого результата.

Долго и мучительно искали мы решения трудной задачи.

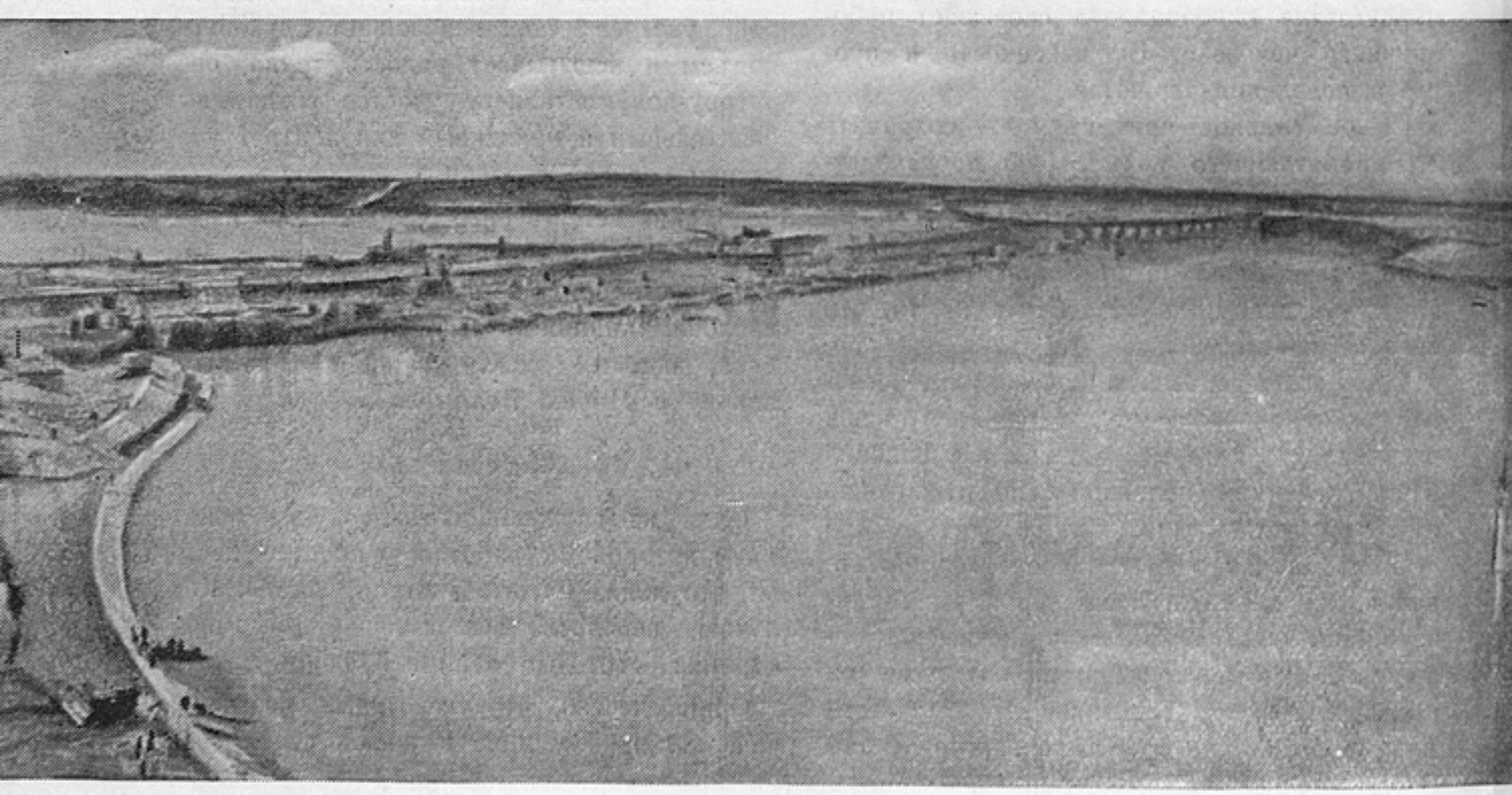
И вот оператор Е. Ефимов снял такой кадр: рядом с большим шагающим экскаватором проходит обыкновенный однокубовый экскаватор «Ковровец». Когда мы увидели на экране, что это выглядит примерно так, как спичечная коробка по сравнению с ящиком спичек и что стрела «Ковровца» едва достает до механизма шагания большого экскаватора, мы поняли, что задача решена, и пришли к выводу: наиболее убедительным получается сравнение однотипных механизмов.

Руководствуясь этим, мы сняли гигантский автосамосвал, показав, что диаметр его колеса почти равен высоте обыкновенного «Москвича»...

Другая сложная задача, вставшая перед нами, это съемка общего плана строительства.

Мы долго искали такую точку, откуда были бы одновременно видны и котлован Цимлянского гидроузла и все сооружения строящейся бетонной плотины. Эта точка была нам необходима не только для съемки общего плана, но также и для того, чтобы осуществить задуманное нами дли-

Панорама строительства Цимлянского гидроузла. 21 сентября 1951 г.



тельное кинонаблюдение за строительной площадкой и регулярно фиксировать последовательные этапы строительства, заполнение котлована водой, образование Цимлянского водохранилища.

Но такой точки не было, и поэтому появилась необходимость ее создать.

По нашему предложению на левом берегу Дона, невдалеке от левобережной подпорной стенки, построена специальная деревянная конструкция с удобными ступенями и устойчивой площадкой наверху. Высота конструкции значительно превосходит проектную высоту гребня строящейся плотины, что даст возможность в будущем снимать отсюда зеркало Цимлянского моря.

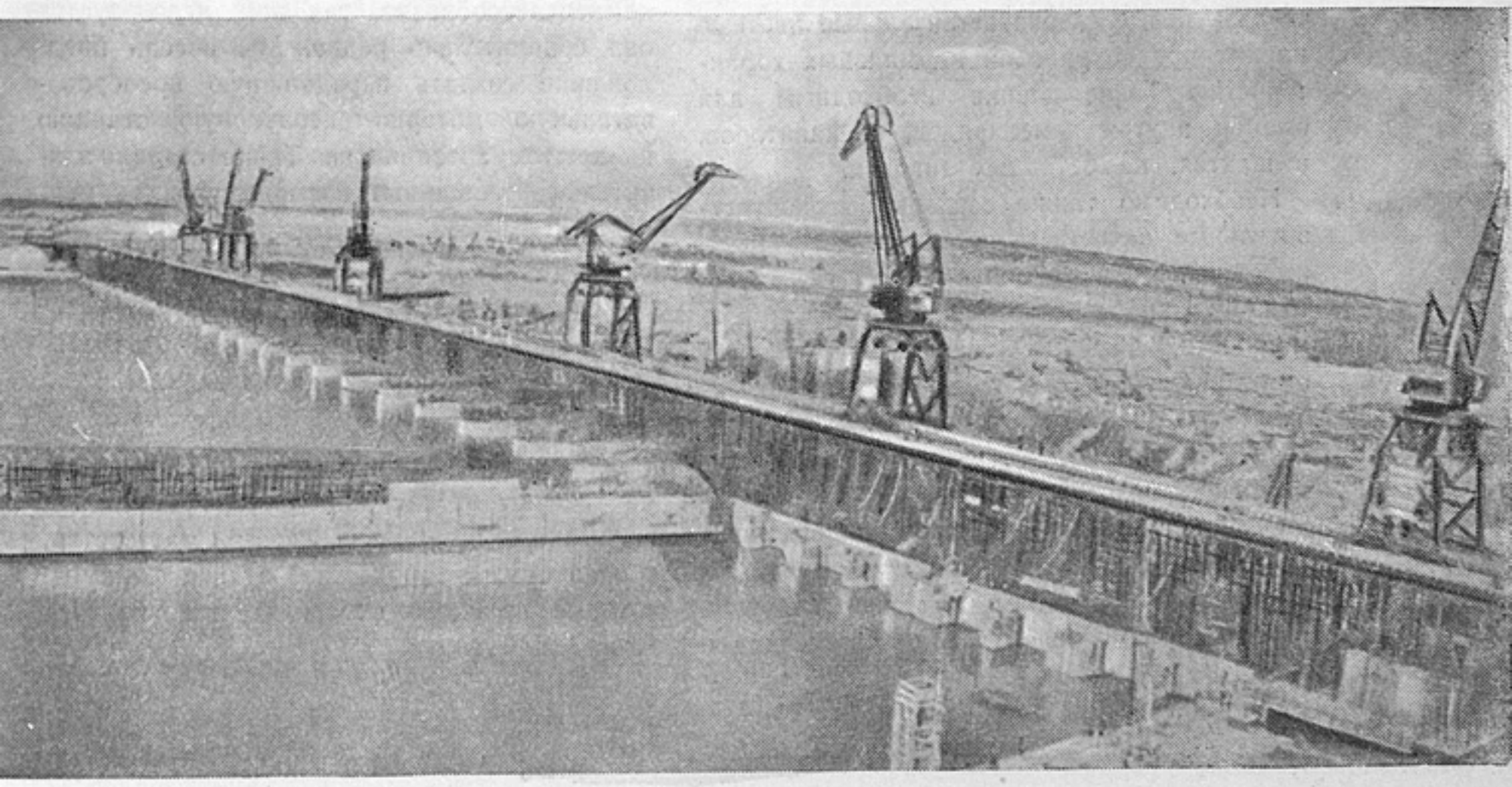
Впервые поднявшись на вышку, мы поняли, что постройка ее была вполне оправдана, так как только с такой высоты можно было увидеть и заснять все главные сооружения грандиозного гидроузла. Никакая другая точка не могла бы дать такого ясного представления о величине сооружения и размахе работ.

Широко пользовались мы съемками с самолета, которые дают возможность показать сооружение с необычных точек. Конечно, чтобы объяснить кинозрителю, для чего при строительстве Цимлянского гидроузла понадобился подводящий канал и для чего пропускали воду через секции бетонной плотины, можно было показать на экране карту. Но объяснение получается несравненно убедительней, когда оно наглядно иллюстрируется не схемой, а кадрами, снятыми с самолета, и зритель отчетливо видит, как от Дона отведено новое русло, как этот искусственный канал подводит воды Дона прямо к бетонной плотине, как они проходят через плотину и снова попадают в русло реки.

Хотя некоторые операторы обычно производят воздушные съемки утром, мы в основном снимали за два часа до заката. В это время дня видимость значительно лучше. Отсутствует утренняя дымка и горизонт чист. Длинные тени подчеркивают рельеф местности и форму строительных объектов.

Мы снимали автоматом с приставной шестидесятиметровой кассетой и электромотором. Этот аппарат, пожалуй, самый удобный для воздушной съемки. Его необходимо держать в руках, так как часто приходилось устранять неизбежные в воздухе «завалы» горизонта.

С летчиком мы были связаны ларингофоном. Такая связь давала нам возможность руководить положением самолета по



отношению к объекту съемки и солнцу. Самым удобным для съемок с воздуха мы считаем самолет сельскохозяйственной авиации: при малых скоростях он обладает хорошей устойчивостью. Вообще же следует подумать о создании специального штатива (с жироскопом), который позволил бы при съемках автоматически поддерживать правильную линию горизонта.

Для передачи масштабов стройки мы широко пользовались съемками с движения. В тех случаях, когда для съемки нужных кадров мы не могли использовать естественные движущиеся точки (мотовозы, краны), приходилось либо укладывать рельсы прямо на железные конструкции, либо приваривать к ним специальные консоли, на которых сооружался временный настил. Приварка консолей давала возможность снять панорамы в таких местах, где невозможно было бы в обычных условиях найти даже мертвую точку. После съемки дорога убиралась, а консоли отрезались автогеном. Таким путем удалось получить несколько выразительных панорам.

Пленка, оптика, освещение

Советская кинопленочная промышленность дает нам цветной негативный материал, обладающий более высокой чувствительностью, чем все заграничные пленки. Но мы, работники документальной кинематографии, вправе предъявить инженерам кинопленочной промышленности требование создать новые сверхчувствительные цветные пленки при сохранении нормальных характеристик. Такие пленки необходимы для съемок внутри земснарядов, экскаваторов, в шахтах, на бетонных заводах.

Необходимо также создать высокочувствительные качественные негативные цветные пленки для съемок с полуваттным светом. Это значительно расширит наши возможности, позволит сэкономить большие государственные средства, так как коэфициент полезного действия дуговых источников света при малой чувствительности пленок очень низок.

Особое внимание работники кинопленочной промышленности должны обратить на качество защитного и противоореольного слоев цветных пленок. Летом на площадке строительства у нас возникали большие затруднения в связи с тем, что противоореольный слой (очевидно, под влиянием высокой температуры воздуха) становился очень чувствительным к механическим повреждениям.

Опыт работы показал, что при съемках в кабинах экскаваторов, у пультов землесосных снарядов, в забоях шахт даже самый короткофокусный объектив, имеющийся в нашем распоряжении, не может полностью отвечать современным требованиям. Задача состоит в том, чтобы оптики создали еще более короткофокусный светосильный объектив.

Дуговая осветительная аппаратура слишком громоздка и тяжела для съемок, например, в камерах гидроэлектростанций или для съемок внутри экскаваторов. Конструкторы должны разработать новые образцы легкой, портативной и вместе с тем прочной и надежной аппаратуры большой мощности для цветных киносъемок.

Большую пользу принесла бы разработка конструкций мощных источников света, работающих на переменном токе. Дело в том, что на современных стройках постоянный ток не применяется, и нам для обеспечения питания приходилось доставлять на строительную площадку передвижную электростанцию на автомашине с дизельным двигателем. Держать такую электростанцию непрерывно на строительной площадке нецелесообразно, так как используется она сравнительно редко. Мы внесли предложение создать передвижную преобразовательную моторно-генераторную станцию на крытом автоприцепе. Такие станции значительно расширяют возможности документальных съемок.

* * *

В настоящей статье мы затронули только часть вопросов, которые нам представляются наиболее важными с точки зрения операторов.

Великие всенародные стройки коммунизма требуют от нас, кинематографистов, непрерывного повышения своего мастерства, ибо советский народ ждет от нас фильмов, которые правдиво отобразят все величие Сталинской эпохи.

С. ТОКАРЕВИЧ

ПРОГРЕССИВНЫЕ ФИЛЬМЫ ИТАЛИИ

«Почти вся земля находится до сих пор в руках сравнительно небольшого числа крупных землевладельцев или баронов. Средневековая система землевладения до сих пор сохраняется в Сицилии, с той лишь разницей, что земледелец не является крепостным; он вышел из крепостного состояния уже почти в XI столетии, когда он стал свободным арендатором. Но условия аренды по большей части настолько тяжелы, что огромное большинство земледельцев работает исключительно на сборщика податей и на барона...»

Эти строки написаны Карлом Марксом почти столетие тому назад.

Но ведь и сегодня земля на Сицилии находится в руках баронов. Все также стонут крестьяне под двойным гнетом — государства и помещиков.

Так неужели же ничто не изменилось на этом древнем клочке земли, вкрапленном в синеву Средиземного моря?

На этот вопрос пытается ответить своим фильмом «Под небом Сицилии» («Именем закона») прогрессивный итальянский режиссер Пьетро Джерми.

В основу фильма Джерми положил роман «Маленькая претура» Джузеппе Гвидо Лоскьяво. Роман во многом автобиографичен. Крупный итальянский юрист Лоскьяво в молодости начинал свою карьеру на Сицилии.

Джерми перенес время действия фильма в наши дни, нисколько не погрешив против правды. Значит, действительно все осталось попрежнему на этом острове, выжженном беспощадным южным солнцем?

И да, и нет — отвечает Джерми. Неизменными остались условия существования тружеников земли. Попрежнему Сицилию считают своим оплотом мракобесы-реакционеры. Все также здесь царит мафия — тайная власть баронов, действующая часто вопреки власти официальной.

Но вот мы видим, как молодой правдолюбец Гвидо Скьяви борется с бароном, с мафией. Судья пытается опереться на закон. Плохая опора. В распоряжении закона всего двое карабинеров. «Уважаемые люди» города — жалкие прихлебатели у баронского стола. Доведенный до отчаяния, раненый, Скьяви решает отказаться от борьбы, уехать, переменить профессию. Его останавливает убийство семнадцатилетнего Паолино.

Тогда Скьяви бьет в набат и обращается к народу.

Честный представитель законности, утратив веру в государственную власть, ищет правды у народа!

Вот то новое, что прежде всего отличает сегодняшнюю Сицилию. Об этом честно и смело сказал Пьетро Джерми.

Нельзя, понятно, забывать, что деятели прогрессивной итальянской кинематографии работают в условиях свирепой клерикальной цензуры и полицейского террора маршаллизованной страны.

Если бы не это, они могли бы рассказать о том, как бандитизм на Сицилии сегодня поддерживают не только бароны. О том, что выявилось на скандальном процессе известного сицилийского мафийца Джульяно. О показаниях соратника этого

бандита, некоего Пишотта, заявившего, что ему от имени министра внутренних дел Шельбы предлагали 50 миллионов лир за сокрытие истины. Рассказать о кровных связях мафии с американскими гангстерскими синдикатами. О том, что таких некоронованных королей убийц, как Аль Капоне, Карлос Марчелло и многих других, породила сицилийская мафия. О том, что «помилованный» американским правосудием и вернувшийся на родину крупнейший нью-йоркский торговец живым товаром Чарльз Лючано руководит ныне и сицилийской мафией и заокеанским ее отделением. О том, что Сицилия сегодня один из главных плацдармов Америки в подготовке новой войны. И о том, что сегодня же батраки Сицилии с боями занимают пустующие земли баронов.

Не мог об этом сказать и Пьетро Джерми — один из интереснейших кинорежиссеров современной Италии, прогрессивный деятель культуры, участник I Всемирного конгресса сторонников мира.

Обитатели римских окраин хорошо знают этого скромно одетого человека. Ему 38 лет. У него худое, продолговатое лицо с орлиным носом. Редко Джерми можно встретить одного. Обычно за его столиком в кафе идет оживленная беседа. Во рту Джерми — неизменная сигарета. Время от времени он вынимает из кармана мелко исписанные листки бумаги. Делает на их полях какие-то пометки. На мгновение он как бы выключается из дружеской беседы...

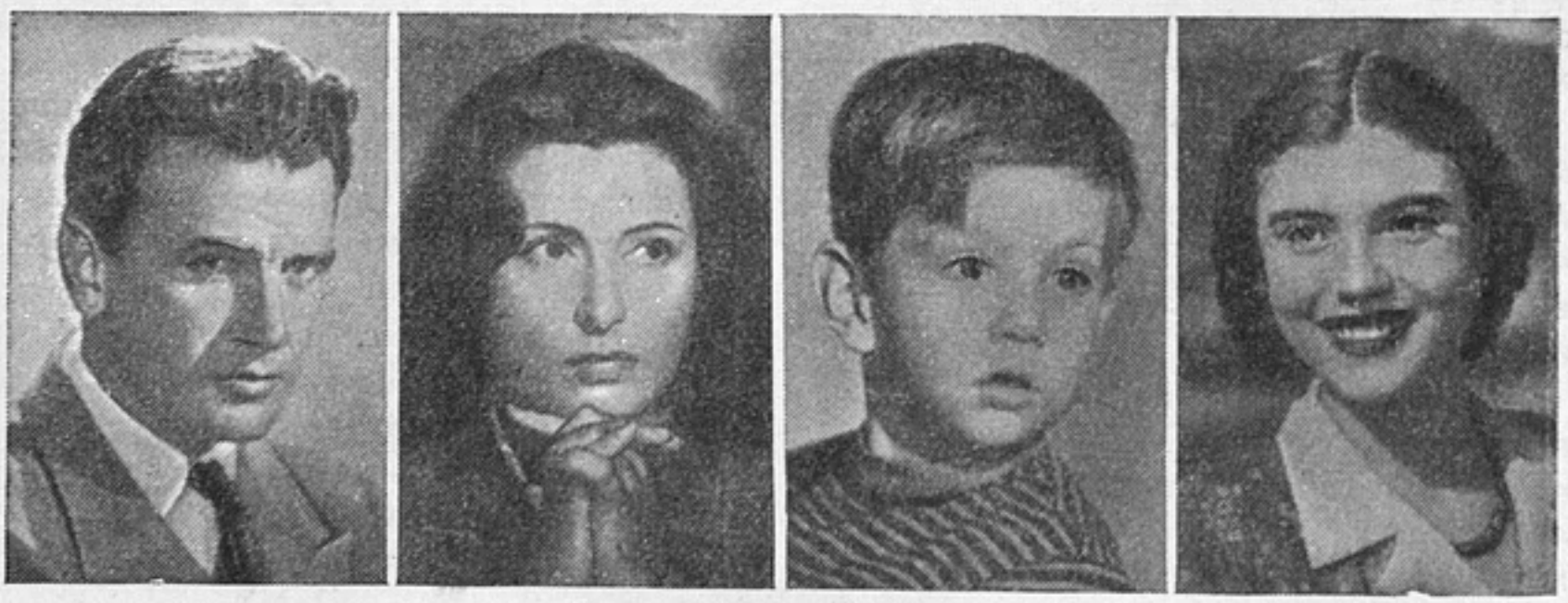
Джерми прошел большую жизненную школу. Уроженец портового города Генуи, он рос беспризорным. Был гарсоном в кафе, продавцом в магазине.

Каждый день из шумного и грязного генуэзского порта уходили в морские просторы корабли. Сердце юноши рвалось за ними, в открытое море. Он добился того, что его приняли в мореходное училище. Но ничего, кроме горьких разочарований, не ждало его там. Тогда новая мечта завладевает Джерми — стать актером. Он уезжает в Рим. Там в «Экспериментальном центре» рождается направление, приближающееся к системе Станиславского. В своей режиссерской работе Джерми остается верным этим принципам.

Он начинает работу с «застольного периода». И прилагает все силы к тому, чтобы вместе с исполнителем как можно четче наметить очертания желаемого образа. Затем он предоставляет широкую свободу для творческой работы актера. В своих фильмах он снимает лучших профессиональных актеров, таких, например, как Массимо Джиротти — исполнитель роли молодого судьи в фильме «Под небом Сицилии».

Среди киноартистов Запада немного таких серьезных, вдумчивых, искренних артистов, как Массимо Джиротти. Сдержанная манера игры, скупой жест резко отличают-

Герои фильмов Пьетро Джерми и Марио Камерини (слева направо): Массимо Джиротти (Гвидо Скьяви — «Под небом Сицилии»), Анна Маньяни (Линда — «Мечты на дорогах»), Джорджо Ниммо (Ромолетто — «Мечты на дорогах»), Надя Нивер (Марчелетта — «Под небом Сицилии»).



«Под небом Сицилии»

ся от темпераментной манеры игры его соотечественников-южан. Обладая хорошей внешностью, Джиротти никогда не позирует, не рисуется. Его не прельщают лавры карамельных красавцев Голливуда.

До работы с Джерми Массимо Джиротти снимался в полутора десятках кинокартин. Советские зрители оценили его так же, как героя фильма режиссера Марио Камерини «Мечты на дорогах».

...Тяжело живется безработному Паоло. Не находит он поддержки и у своей жены Линды. Ожесточенная вечной нуждой, погоней за куском хлеба для ребенка, Линда упрекает его в непрактичности, «неумении жить». Не видя выхода, Паоло поддается влиянию своего приятеля Донато и крадет автомашину. Сделать это оказывается нетрудно, тем более, что сторожем гаража работает его лучший друг Эмилио. Гораздо труднее продать машину. Положение осложняет Линда. Она необоснованно ревнует мужа и, следуя за ним, связывает его по рукам и ногам.

В момент отчаяния Паоло признается во всем жене. И здесь Линда, несносная, сварливая жена, оказывается горячо любящей мужественной женщиной. Она считает, что Паоло должен явиться в полицию и сознаться в краже. Пусть тюрьма! Линда сумеет одна вырастить ребенка. Пройдут годы, и они начнут новую жизнь.

Все же Паоло пытается сделать по своему: продать машину и, оставив деньги семье, скрыться. Но тут он впервые осознает, что за него поплатится сторож гаража, его друг Эмилио, безногий инвалид. На это Паоло неспособен. Он мчится в гараж. И здесь, наконец, фортуна поворачивается к нему лицом: кража никем еще не обнаружена. Паоло — еще не вор! Эмилио прощает ему и обещает место мойщика машины. В ответ на благодарность Паоло и Линды он говорит: «Чего там! Откуда же нам ждать помощи, как не друг от друга?»

И в самом деле: на что может рассчитывать безработный, как не на братскую пролетарскую солидарность?..

Есть в фильме чудесные эпизоды, многое говорящие о жизни современной Италии.

За городом, у моря, куда попали Линда и Паоло, они бывали лишь много лет назад, когда Линда была еще невестой.

А их сынишка вообще впервые знакомится с природой. Бедный Ромолетто никогда в жизни не видел кролика. «Это такая большая крыса?» — спрашивает он мать. О, с крысами он хорошо знаком!.. Зато мальчик никогда не видел моря, хотя родился и живет в двух десятках километров от него.

Эти сцены нельзя смотреть без волнения. Ромолетто — один из многих миллионов детей, обреченных на жизнь в «каменных мешках» средневековых итальянских городов.

Как же не вспомнить здесь о том, что этим летом демократические организации Италии создали на море и в горах колонии для ста тысяч детей трудящихся. О том, что в начале августа, в разгар южного лета, на эти колонии совершили бандитские налеты полицейские Шельбы. Детей хватали, сажали в американские «джипы» и увозили к родителям в раскаленные августовским солнцем города. Колонии закрывались. Во имя чего? Чтобы не подвергать детей «влиянию красных».

В этой стране детство может быть названо золотым лишь в насмешку. Здесь умирает 306 детей из каждой тысячи родившихся. Здесь более миллиона детей школьного возраста принуждены работать, чтобы не умереть с голоду, а более трети всей детворы осуждены остаться неграмотными из-за отсутствия школ. Здесь до сих пор не ликвидированы страшные последствия войны. Здесь суд для несовершеннолетних рассматривает ежегодно двадцать тысяч дел!

Все это острее, чем кто-либо, чувствует женщина-мать. Анна Маньяни в роли Линды ярко, темпераментно передает эти чувства. Маньяни — любимица итальянского народа. Она пришла в кино из бродячей театральной труппы и нашла себя, снимаясь в фильме Роберто Росселини «Рим — открытый город».

Итальянский зритель привык лицезреть на экране «кинозвезд». В дорогих кинотеатрах можно было увидеть «звезд» первого сорта, в более дешевых — второго. В театрах «для народа» ему сбывали третьесортные, подержанные светила.

И вдруг в фильме Росселини зритель увидел женщину во плоти и крови. Типичную итальянку, со всеми ее достоинствами и недостатками. Вовсе не красавицу, зато близкую и понятную каждому. Такую, как его сестра Анджела или соседка синьора Франческа.

С тех пор Анна Маньяни живет на экране большими горестями и маленькими радостями итальянцев, с тех пор ей обеспечена народная любовь.

В фильме «Мечты на дорогах», где рассказывается о тяжкой жизни простых людей в послевоенной Италии, Маньяни и Джиротти особенно хороши. Такие различные по темпераменту, стилю и даже по внешности, они составили чудесную пару. Они достигли здесь высокого уровня реалистического искусства. Это тем более ценно, что даже прогрессивное итальянское кино частенько грешит формализмом и натурализмом.

Постановщик фильма Марио Камерини — один из старейших итальянских режиссеров-гуманистов. Простые люди, их тщетные усилия найти свое место под солнцем — вот тема его многочисленных кинокартин.

В фильмах Камерини начал сниматься ныне широко известный режиссер Витторио Де Сика.

Творческий путь Де Сика заслуживает внимания. Во многом — это путь всей прогрессивной итальянской кинематографии.

Есть проблема, которая особенно волнует каждого мыслящего итальянца. Это проблема послевоенной молодежи. Ведь из детей вырастают юноши. А из юношей — безработные. Либо (и нередко) — преступники...

В фильме «Дети смотрят на нас» (1943 г.) Де Сика показывает развал семьи, подростка, брошенного родителями и оставшегося на улице.

Тему эту он развивает в фильме огромного драматического напряжения — «Шушá» (1946 г.). Уже одно это название говорит о многом: так в послевоенные годы называли в Неаполе детей улицы — чистильщиков обуви. Потому что их услугами пользовались главным образом американские оккупанты. Задирая ноги, они требовали «шу шайн» — почистить ботинки.

В «Шушá» развертывается страшная картина жизни послевоенной Италии. Взрослые используют детей в преступных целях, а затем бросают их за решетку. Буржуазная пенитенциарная система калечит души подростков. Их естественный протест — бегство из заключения.

В одном из своих выступлений Де Сика говорил, что вор, укравший машину у безработного в «Похитителях велосипедов» (1949 г.), и есть один из подросших «шушá». Но не только это продолжает в «Похитителях» тему, развиваемую режиссером из картины в картину. Одиночество детей, оставшихся на улице, перекликается со щемящим одиночеством безработного Риччи.

«Мечты на дорогах»

Но вот Тото — юный герой последнего фильма Де Сика «Чудо в Милане» (1950 г.) — уже не одинок. Он живет среди обитателей поселка на окраине Милана. Хотя на строительство этого поселка идут главным образом фанерные ящики и бидоны из-под бензина, существует он довольно давно. Его возникновение относится к периоду кризиса, разразившегося после первой мировой войны. С тех пор жалкие конуры населяет нищий, безработный люд — те, кого в Милане называют «барбони» («бородатые»). Они живут по своим законам, которые хотя и не писаны, но более справедливы, чем официальные законы капиталистического общества.

В фильме мы видим, как на территории поселка внезапно начинает бить нефть. Но не богатство, а горе приносит беднякам «черное золото». Землю покупают капиталисты, выкидывая «барбони» на улицу. Поселок под угрозой сноса. Тогда доведенные до отчаяния жители, возглавляемые Тото, строят баррикаду. Героически защищают они свой обильно политый слезами клочок земли. Но на стороне капиталистов — полиция, вооруженная дубинками и слезоточивыми газами. (Ситуация больше чем правдивая в Италии Де Гаспери и Шельбы!) И здесь быль смешивается со сказкой, с мечтой бедного люда о справедливости. Свершается чудо. На помощь беднякам приходит белый голубь, слетающий к Тото.

Этот голубь был для реакционной прессы, как плащ тореадора для быка. Брызгая слюной, взбешенные ватиканские журналисты кричали о «подрыве всех основ». В ненавистном им голубе они усмотрели даже «яркое проявление советской идеологии»...

На XI Венецианском кинофестивале фильм «Чудо в Милане» был объявлен антихудожественным. Премию, которую общественное мнение считало обеспеченной Де Сике, жюри присудило проватиканскому фильму «Свет над болотом» режиссера Дженнина. (Не потому ли, что он пользовался в свое время особым расположением Муссолини?)

Но прогрессивные кинодеятели давно узнали цену Венецианскому кинофестивалю. Всеобщее признание, которое получил фильм «Чудо в Милане» на фестивале в Карловых Варах, является для них неизмеримо более верным критерием успеха.

В борьбе за правдивое искусство прогрессивные итальянские киноработники намного опередили литературу, театр и живопись своей страны.

Режиссер-коммунист Джузеппе Де Сантис создал фильмы «Горький рис», рассказывающий об изнурительном труде батрачек на рисовых полях Ломбардии, и «Нет мира под оливами» — о тяжелой жизни безземельных крестьян на юге Италии.

Уже вторым своим фильмом «Земля дрожит» Лукино Висконти выдвинулся в

авангард борцов за интересы простых людей. Его фильм повествует об ужасающей нищете сицилийских рыбаков. Но земля уже дрожит под ногами хозяев жизни на Сицилии. Неслыханная вещь: рыбацкая беднота встает на защиту своих прав! Недаром цензура наложила строжайший запрет на этот фильм.

Отличные отзывы прогрессивной прессы получил фильм «Неаполь — город миллионеров». Это первый фильм, созданный известным артистом и деятелем неаполитанского театра Эдуардо Де Филиппо.

Нельзя пройти мимо на редкость плодотворной деятельности писателя, сценариста Чезаре Дзаваттини. Познакомившись с ним в 1935 году, Де Сика с тех пор все свои фильмы ставит исключительно по его сценариям, полным горячей любви к человеку. Дзаваттини написал сценарий для кинокартин Джерми, Де Сантиса, Блазетти и многих других режиссеров. Известный советским зрителям франко-итальянский фильм «У стен Малапаги» также поставлен по его сценарию.

Итальянская прогрессивная кинематография рождается в борьбе с голливудской экономической и идеологической монополией, которая характерна для большинства капиталистических стран Европы.

Путь итальянского кино тернист и не свободен от многих ошибок.

Об этом говорят хотя бы произведения Пьетро Джерми. В его фильме «Путь надежды» зритель видел итальянских рабочих, пересекающих всю страну в поисках работы. Режиссеру удалось ярко и убедительно показать неистребимую любовь к жизни итальянского народа, его трудолюбие, его неугасимую веру и неукротимое стремление к светлому будущему.

По иному сделан последний фильм Джерми «Город защищается». В его основу положен детективный сюжет. По отзывам прогрессивной печати, характеристики героев фильма, совершающих преступление, поверхностны и неубедительны. Социальный анализ отсутствует. Безнадежностью и пессимизмом веет от этого неудавшегося детища Джерми.

И, видимо, не случайно именно эта картина на XII Венецианском кинофестивале была признана «лучшим итальянским фильмом». Кстати, в Венеции к моменту присуждения премий на рейде появились четыре американских военных судна...

Резко осуждая Джерми и его «Город защищается», известный итальянский критик Уго Казираги пишет в газете «Унита»: «Все же мы верим в Джерми, как в человека и итальянца... После его неудачи с фильмом «Город защищается» невольно хочется дать ему один совет. И мы надеемся, что Джерми приятно будет услышать его на хорошо знакомом ему морском языке...» Критик советует «Не сбиваться с курса», выражая надежду, что Джерми останется верен прогрессивным идеям. «И тогда он может не сомневаться в любви и уважении всех тех, кому дорого итальянское киноискусство».

Понятно, не отдельные ошибки определяют качества итальянской прогрессивной кинематографии.

Крупные общественные деятели, активные борцы за мир, талантливые художники — киноработники Италии стоят сегодня на верном пути. Создавая свои произведения в труднейших условиях маршаллизованной страны, в борьбе за нового человека, за лучший мир, за национальную кинематографию, они уже одержали не одну победу. Они трудятся для своей родины, для своего народа, в народе черпают вдохновение и новые силы. И народное признание служит им высшей наградой.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. **М. М. Милославского.**

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А 00611. Сдано в производство 1/XII 1951 г. Подписано к печати 7/I 1952 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Зак. 2368. Тираж 15.000 экз. Печатных листов 10,96. Учетно-изд. л. 11,57.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40 24 ЯНВ. 1952

1010

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.